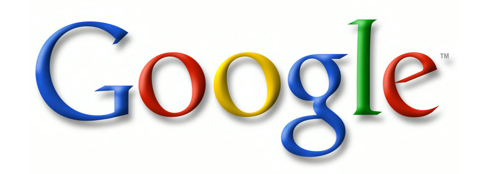
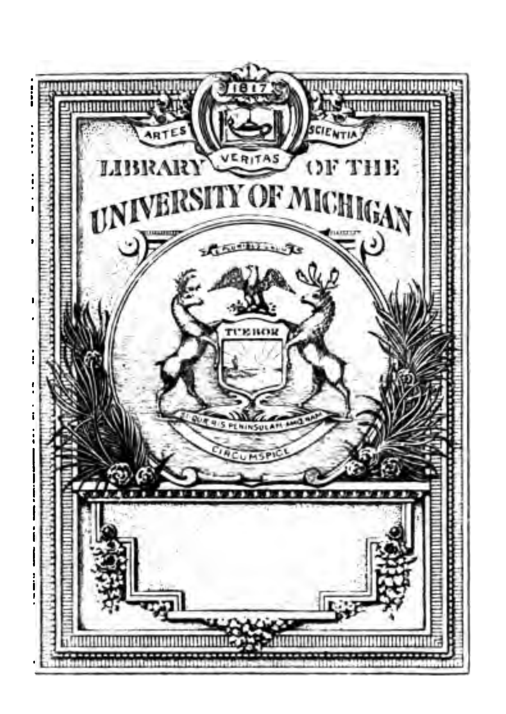
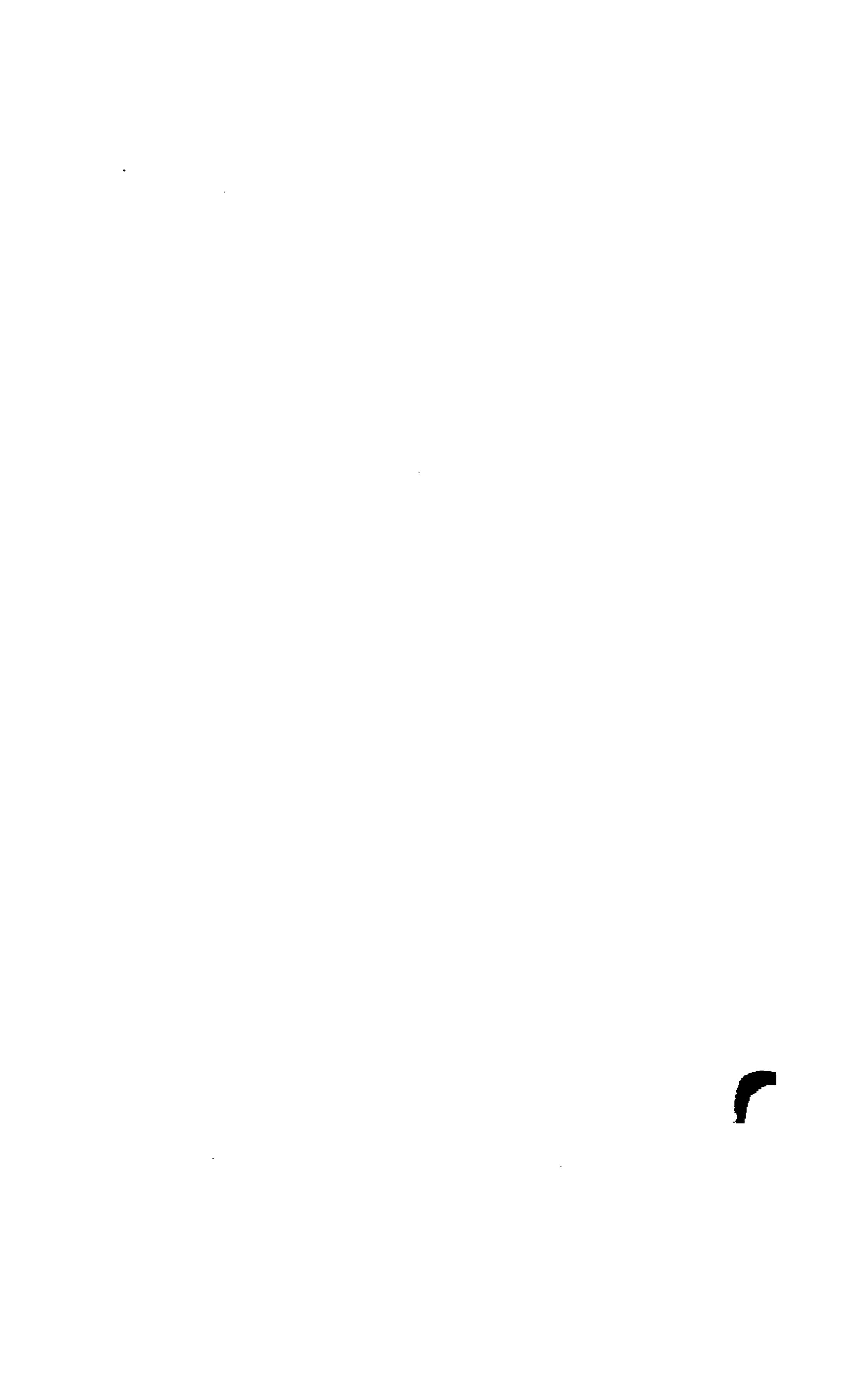





1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE





LE
STYLE POÉTIQUE
ET LA
RÉVOLUTION ROMANTIQUE

LE

STYLE POÉTIQUE

ET LA

RÉVOLUTION ROMANTIQUE

PAR

EMMANUEL BARAT

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1904

PRÉFACE

En quel état les romantiques ont-ils trouvé le style poétique ?

Quels principes nouveaux ont-ils proclamés ?

Quels changements ont-ils faits ? Qui les a faits ? Quand ?

Pour répondre à ces questions, il fallait étudier, au point de vue du style, d'abord les principaux poètes pseudo-classiques, puis, au fur et à mesure de leur venue les œuvres dont le style attira l'attention et suscita des polémiques. C'était une étude de textes bien appropriée à la situation d'un homme qui n'a aucune bibliothèque importante dans son voisinage.

Mais l'étude minutieuse des textes ne va pas sans une connaissance détaillée du temps où ils ont paru, des circonstances, des opinions et des hommes. Or l'histoire du romantisme n'est pas faite, et faute de la connaître on se perd dès l'abord dans des questions inextricables. Ainsi comment comprendre qu'une querelle se soit élevée en 1824 entre le pseudo-classique Hofmann et le Victor Hugo des *Odes*, modèle achevé du style pseudo-classique ? Pourquoi cette guerre entre des hommes qui ne sont séparés, alors, par aucun principe, mais seulement par les inévitables différences du goût individuel ? Ne pas élucider cette

question et les autres pareilles, s'en tenir aux textes seuls, c'était mal lire les textes et se borner à ce qu'on peut découvrir en numérotant les métonymies, épiphonèmes, antonomases et autres fleurs. Mieux valait encore renoncer à une besogne ingrate et vaine.

*
* *

— Alors il fallait écrire l'histoire du romantisme ?
— C'était utile, mais impossible à qui ne peut passer sa vie à la Bibliothèque Nationale. Peut-être suffisait-il de l'esquisser et de ne demander aux documents que l'indispensable. Se contenter de l'indispensable n'est pas méconnaître la nécessité du superflu ; c'est faire preuve d'une résignation sans laquelle il faudrait renoncer à la plupart des sujets. On trouvera donc éparse à travers ce livre une histoire très sommaire du romantisme et l'on voudra bien lui pardonner d'être éparse, sommaire et incomplète puisqu'elle ne tend qu'à expliquer les changements du style.

Ces réserves faites, peut-être suivra-t-on avec intérêt les diverses phases du romantisme : d'abord la discrète apparition du *genre romantique*, aussi peu menaçant que son devancier, le *genre descriptif*, inoffensive addition à l'unique et incontestée *littérature classique*, — puis la révélation d'une *littérature romantique* ennemie de la littérature classique, et le commencement de la révolution le jour où Dussault découvre cette hostilité, la dénonce dans son journal et déclare la guerre, —

puis l'affolement des classiques et l'invasion de la question littéraire par la politique, deux causes de désordre et de contradictions, — la proclamation, par Stendhal, du premier principe révolutionnaire (en matière de style), — les hésitations de Victor Hugo, ses voyages à travers les différents romantismes, ses audaces de style limitées d'abord au drame, mais gagnant peu à peu son œuvre lyrique, — enfin le premier échec grave du romantisme avec *Joseph Delorme* et l'arrêt, presque le recul momentané, du style prosaïque et réaliste.

*
* *

Aussi impérieusement que ces questions d'histoire, des questions de critique s'imposaient.

Un style poétique est tout une conception de la poésie, et il ne saurait y avoir révolution dans le style, s'il n'y a révolution dans l'idée qu'on se fait de la poésie. « La poésie, c'est le mensonge », déclarent avec assurance les critiques pseudo-classiques. Le principe des romantiques sera-t-il : la poésie, c'est la vérité ? — Sans doute, ils l'ont écrit (après Boileau), mais ce n'est pas pour eux toute la poésie. Ils ne se seraient pas gênés pour dire, s'ils l'avaient pensé : la poésie, c'est la vérité et le mensonge ; — peut être n'étaient-ils pas loin, au début surtout, de le penser ; mais ils avaient trop reproché aux classiques d'être *faux* pour inscrire sur leur programme le mensonge. D'ailleurs c'est un de ces mots qui ne s'écrivent pas

sur un programme; *imagination* a bien meilleure mine : la poésie, c'est la vérité et l'imagination ; — telle est en somme leur devise. Seulement ils ne disent pas que l'imagination, telle qu'ils l'entendent, fait au mensonge, c'est-à-dire au pseudo-classique, une place peut-être trop belle.

Cette question si intéressante, la nature de la poésie, s'est présentée plusieurs fois au cours de cette étude, surtout à propos de la *mythologie :* ce mot s'emploie pour désigner la vie, la pensée et le sentiment prêtés aux êtres inanimés. Ainsi entendue, la mythologie est pour beaucoup de critiques l'essentiel ou même le tout de la poésie, la marque et le privilège des grands poètes ; nous avons dû montrer qu'elle est un des plus ordinaires et des plus fatigués parmi les moyens d'expression chers aux pseudo-classiques, et qu'elle n'est pas du tout nécessaire à la poésie même la plus haute ; — sans méconnaître qu'on la retrouve souvent parmi les inventions heureuses ou sublimes des poètes.

Sur un autre point encore nous avons dû rendre à la tradition sa part, et rappeler qu'elle est en grande partie responsable de cette *subjectivité* qui serait, pour certains, la nouveauté caractéristique du romantisme. Nous croyons avoir prouvé nettement que le style romantique, sans être tout à fait objectif, dépouille du moins les formes violemment personnelles du style pseudo-classique. Ici nous n'avons pas eu le courage de séparer du style l'idée, et nous avons tâché d'éta-

blir que le romantisme n'a ni créé ni aggravé la littérature personnelle, mais au contraire l'a trouvée florissante et en a plutôt atténué les excès.

La poésie pittoresque, le style propre a l'expression des beautés plastiques et de toute sensation, — la réalité vue s'ajoutant ou presque succédant comme source de beautés poétiques aux artifices du style et aux imaginations conventionnelles ; d'autres questions encore ont été abordées et traitées, non pas toujours en proportion de leur importance mais suivant les nécessités de notre étude principale, le style romantique.

*
* *

Cette étude principale porte nécessairement sur de minutieux détails de style ; elle a peut-être acquis plus d'intérêt au voisinage de considérations historiques et critiques ; elle y a sans doute perdu la composition simple et le bel ordre qu'il eût été facile et presque inévitable de lui donner en la laissant seule. Telle qu'elle est, elle nous fait assister à la lutte que soutiennent les novateurs contre leurs propres habitudes pour faire triompher le style nouveau et surtout pour se débarrasser du vieux style.

*
* *

Cette guerre de la tradition et de la nouveauté, il était impossible de la suivre jusqu'au bout ; elle n'est

pas finie. Nous l'avons conduite jusqu'à la fin de la période révolutionnaire, au moment où tous les principes romantiques ont été proclamés et acclamés, en 1830. Alors cesse la révolution littéraire et commence l'évolution assez lente qui doit amener le style des poètes à n'être plus que de la prose avec quelques restes de la poétique périmée et beaucoup de métaphores.

En 1830 nous sommes encore assez loin du moment où la métaphore doit devenir le tout du style poétique ; mais elle attire depuis longtemps l'attention, puisqu'en 1801 Morellet conseillait à Chateaubriand de se *démétaphoriser ;* et dès lors elle fait des progrès notables et sûrs. De plus elle représente dans le style la part de cette *imagination* que nous reprochons aux romantiques de mal entendre. Aussi nous a-t-il paru nécessaire de l'étudier spécialement, sous peine de ne pouvoir porter un jugement valable sur la révolution accomplie. Le style romantique tient aux deux principes de l'école nouvelle : vérité et imagination. La *vérité*, en rétablissant les tours directs et le mot propre, a rendu possibles le drame en vers, la poésie plastique et l'épopée moderne. L'*imagination* telle que l'entendaient les romantiques, a d'abord conservé avec soin les figures pseudo-classiques, puis elle a fait pulluler la métaphore au point d'en faire tout un système d'expression. Il fallait savoir ce que vaut ce système. Voilà pourquoi, dans une sorte d'épilogue, nous avons réuni un très grand nombre de vers où

Victor Hugo revêt de métaphores l'idée de Dieu ; et ces exemples nous ont paru conclure contre le système : non pas contre la métaphore, qui est un moyen d'expression naturel et parfois beau, mais contre le métaphorisme qui est un moyen

De rejoindre l'abbé Delille
Par le chemin des écoliers.

Il nous a semblé que sur ce point le romantisme aboutit à une erreur. Donc, si ce n'est pas nous qui nous trompons, tout en lui n'était pas parfait, ce qui est assez vraisemblable. Mais il n'en a pas moins fait une révolution nécessaire et le plus souvent heureuse ; il en a posé les principes et commencé l'accomplissement ; elle était trop grande pour qu'il pût l'achever ; elle continue après lui.

*
* *

Une autre conclusion à laquelle nous conduit cette étude, c'est qu'une histoire du romantisme serait intéressante et utile ; ce serait un grand travail mais qu'il serait possible d'achever. L'auteur souhaite que cet essai ne le fasse pas juger indigne de l'entreprendre.

CHAPITRE PREMIER

STYLE PSEUDO-CLASSIQUE

I. — **Delille, Le Brun, Parny.**

II. — **Langue poétique.**

I. **Mythologie** (Les dieux païens. La personnification). — II. **Tropes.** — III. **Expressions indirectes** (Comparaison. Périphrase. Allusion). — IV. **Expressions affectées** (Alliance des mots et antithèse. Recherches rythmiques). — V. **Tours pathétiques.** — VI. **Tours pseudo-classiques.** — VII. **Licences.** — VIII. **Vocabulaire.** — **Conclusion.**

I

Delille, Le Brun, Parny

Dans les premières années du XIXe siècle, il y avait en France trois grands poètes, ni plus ni moins : le Virgile, le Pindare et le Tibulle français, Delille, Le Brun, Parny. Il y avait un amateur très distingué, Fontanes, quelques hommes de talent dont le plus notoire est M. J. Chénier et quelques réputations moins solides.

Toutes ces gloires ont tellement décru qu'il est nécessaire aujourd'hui de rappeler ce qu'elles furent à l'époque où Lamartine écrivait ses premiers vers, où Vigny, Victor Hugo, Sainte-Beuve apprenaient à lire.

Delille fut, pendant vingt ans au moins, le grand poète de la France, passionnément admiré, vénéré, aimé. « Lorsqu'il a paru, des acclamations redoublées ont retenti dans toute la salle et l'émotion la plus profonde s'est manifestée... On applaudissait en pleurant ce chant du génie

qui, quelque beau qu'il soit, ne sera pas, il faut l'espérer, le chant du cygne (1). »

Comme il eut aussi quelques ennemis, rien ne manquait à sa gloire. Les critiques mêmes qu'on lui adressait généralement sont de celles qui donnent du prestige : trop de hardiesse, trop d'éclat, ses compositions n'avaient pas la belle ordonnance classique, l'audace de sa versification donnait le vertige, la bassesse de certains traits faisait quelquefois horreur. C'est ce Delille, éblouissant et inquiétant, dont les *Géorgiques* avaient remplacé plus que traduit Virgile, dont le silence était une leçon pour le pouvoir, dont la mort fut un deuil national, ce Delille révolutionnaire et génial que nos grands lyriques ont admiré dans leur enfance et su par cœur ; et nous retrouverions dans leurs vers bien des souvenirs des siens si nous le lisions encore.

Le Brun eut moins de gloire, mais autant d'influence. Il ne se piquait pas d'être réformateur et prétendait suivre les maîtres sans rien inventer. Les maîtres en fait de style étaient alors pour tout le monde : Boileau, Racine et J.-B. Rousseau ; quelques-uns ajoutaient La Fontaine. Le Brun, lui, ajoutait Corneille ; ce fut sa grande originalité. Ses « Remarques sur les hardiesses poétiques du grand Corneille » nous font connaître sa poétique qui fut en partie celle de ses successeurs. Voici quelques extraits de Le Brun critique, moins connu et plus amusant que Le Brun poète : « Et quoique votre encens le traite d'immortel (Corneille). L'encens qui s'anime et devient une personne ! »

Ainsi quand du soleil la course rayonnante
Fait rouler dans les cieux sa pompe dominante,
La terre qui l'adore exhale des nuages

(1) DUSSAULT, *Débats*, 11 avril 1812.

Qui du milieu du ciel lui rendent ses hommages,
Mais il n'attire à lui cette semence d'eaux
Que pour la distiller... (CORNEILLE.)

« J'y trouve d'abord une course qui a des rayons, une pompe qui roule... Une semence d'eau... Distiller une semence ! images neuves !... singularités heureuses que le génie rend naturelles. »

Il croit que ce climat en dépit de la guerre
Ayant sauvé le ciel sauvera bien la terre,
Et dans son désespoir à la fin se mêlant
Pourra prêter l'épaule au monde chancelant. (CORNEILLE.)

« L'épaule d'un climat ! Que cela est beau !. . » Voilà les exemples que Le Brun propose à l'admiration pour « développer les ressources de notre langue trop souvent accusée d'impuissance, pour ramener les jeunes auteurs qu'intimide souvent une fausse critique et pour confondre les sourcilleuses inepties des avortons littéraires ». Le genre de style tant admiré, si bien commenté par Le Brun, portait alors divers noms « expressions créées, poésie de style, poésie d'images, poésie de mots ». « Le Brun est un poète de mots », disait Fontanes. « Et ce n'est pas peu » (1), répondait Joubert qui fut pourtant parmi les critiques de l'Empire le plus hardi et le plus délicat. Quatre ans après sa mort Le Brun occupait encore assez l'opinion pour que le journal des *Débats* lui consacrât sept grands articles en six mois ; et Dussault lui reprochait d'avoir corrompu toute notre jeunesse en mettant si fort à la mode « l'hypallage et la métonymie que toutes nos jeunes muses en sont chamarrées et que tous nos jeunes Apollons en sont effrayants » (2). Et cette action fut assez durable pour que Victor Hugo l'ait fortement sentie.

(1) Cité par Sainte-Beuve, Chateaubriand et son groupe, article Chênedollé.
(2) *Débats*, 2 août 1811.

Quant à Parny, pour donner une juste idée de ce que ses contemporains voyaient en lui, on doit dire qu'il fut le Musset de sa génération, et ses amours avec Eléonore revues et poétisées furent les délices de tous et l'idéal de la jeunesse. S'il vécut trop longtemps pour un élégiaque et se fit du tort en publiant des obscénités, c'est en considération qu'il perdit et non pas en influence ; il resta pour tous l'excellent écrivain, modèle achevé de toutes les grâces et le grand poète de l'amour. On s'aperçoit trop souvent que Lamartine le savait par cœur.

Ces trois hommes représentent ce que la gloire et le génie poétique ont de plus éclatant, à l'époque où se formaient les grands lyriques de notre siècle ; leurs œuvres furent, plus que celles des grands classiques, trop lointaines et déjà scolaires, les modèles aimés qu'imitent sans le vouloir les poètes adolescents. Ces trois hommes et ceux de leurs contemporains dont on estimait les vers restent importants par là ; ils furent les maîtres de nos poètes ; ils leur enseignèrent les formes et les procédés les plus récents de versification et de style, l'art de parler, de décrire et même de sentir poétiquement ; et leurs élèves ont peut-être répété plus fidèlement et plus longtemps qu'on ne croit les leçons apprises.

Cet enseignement fut collectif ; tous les maîtres contribuèrent à former tous les disciples. Sans doute on retrouverait facilement traces d'influences individuelles ; Lamartine sait mieux Parny, Victor Hugo Le Brun, Sainte-Beuvè Fontanes, Vigny, hélas ! Baour-Lormian, et tous doivent beaucoup à Delille. Mais nous ne nous attarderons pas à la recherche curieuse de passages semblables ou ressemblants. Nous essayerons de montrer ce qu'était chez les maîtres le style poétique ou la langue poétique comme ils disaient, c'est-à-dire tout un ensemble de procédés communs à tous qu'ils employaient assidûment et qu'ils trans-

mirent, tout ce qui par l'expression seule, sans tenir compte des sujets, des sentiments et des idées, date leurs vers avec tant de certitude.

II

Langue poétique

Car il y avait alors une langue poétique et sans doute il n'y en eut jamais en aucun pays une plus distincte de la langue courante. Cette langue poétique était assez bien formée déjà au temps de Voltaire puisqu'il écrivait : « Pour juger du style d'un poète il faut tourner les vers en prose. » Ces versions en prose deviennent plus difficiles à mesure qu'on approche de l'époque impériale et qu'on en prend les textes dans des genres plus élevés. La langue poétique a son vocabulaire, ses constructions, ses figures, ses licences, parce qu'elle a son but, son principe et sa loi ; parce qu'elle sert à exprimer un monde spécial et poétique qui n'a presque rien de commun avec le monde réel.

I. **LA MYTHOLOGIE. — 1° Les dieux païens.** — Il y a d'abord la mythologie gréco-latine qui est bien commode pour tout dénaturer. Comme chaque objet dans la nature a son dieu petit ou grand, le poète qui a sur sa table le *Dictionnaire de la Fable*, et qui sait par cœur Ovide, Properce, etc., n'est pas embarrassé pour substituer toujours la Dryade au chêne, les Sylvains aux bois, Phébus au soleil, Neptune à la mer, Cérès aux moissons, au blé, à la farine et au pain.

Quand Vernet peignit la tempête,
Neptune écumant sur sa tête
Admira les traits du pinceau.

(LE BRUN, *Odes*. I, 5.)

Voilà, grâce à la Mythologie, la tempête transformée en amateur éclairé des beaux arts et l'auteur bien défendu contre toute accusation de réalisme. Un exemple suffit quand chaque pièce en fournirait en foule, et d'ailleurs nous devons constater que les dieux antiques étaient alors d'un usage courant et commode, mais n'étaient plus en pleine faveur ; malgré la protection de Boileau et les facilités de développement qu'ils offraient aux esprits secs, leur vogue déclinait un peu depuis Rousseau, « notre grand lyrique », qui avait abusé d'eux. Le Brun achevait de les user.

2° **La personnification.** — Mais ce qu'on ne divinise pas, on le personnifie, et la vérité n'y gagne rien.

On personnifie toutes les abstractions, procédé très connu, très ancien, dont l'usage devient alors constant. Le Sort, la Gloire, la Terreur, l'Envie, la Nature, l'Imagination, le Goût, la Pudeur, avec ou sans majuscule, avec ou sans attributs symboliques, quelquefois demi-divinités, toujours personnes pensant, voulant, agissant. Et cela s'appelle l'allégorie, c'est une des « grandes images ».

Que j'aime les routes confuses
Et l'abri de ce bois charmant
Où le Silence, ami des Muses,
L'œil baissé marche lentement.
Sous l'ombre épaisse il se retire
Et sans témoin cherchant ma lyre
Il me la rend d'un air discret.

(Fontanes, Ode « Je revole au manoir champêtre ».)

On personnifie de diverses façons les animaux, les arbres et les objets inanimés. On les personnifie en leur adressant la parole comme s'ils allaient répondre :

Non, Permesse, voilà tes bords !

(Le Brun, *Odes*. II, 2.)

Lisbonne, quels objets funèbres
Le jour dévoile à tes regards !

(*Ibid.* I, 2.)

Aigle, qui ravis les Pindares.....

(*Ibid.* II, 1.)

On les personnifie en les accompagnant d'épithètes qui font d'eux nécessairement des êtres sensibles : « L'obstacle éperdu » (LE BRUN, *Odes*. II, 1) ; une île épouvantée (II, 4) ; « mes pincettes fidèles » (DELILLE, *Les trois règnes*, I).

On les personnifie en leur prêtant des actions, des sentiments, des passions :

« L'amante du pôle » (LE BRUN, *Odes*. III, 5).

« Un liège sous mes coups *se plut* à voltiger » (*Ibid.* VI, 2).

« Le fer, paisible alors, ignorait le carnage » (*Ibid.* III, 1).

« A la voix de Mansard la colonne s'élance » (FONTANES).

On les personnifie en leur donnant par métaphore des corps ou des parties de corps humain : sein, flancs, tête, pieds, front, bras ; en établissant entre eux des relations humaines.

Les bombes, de la mort *filles* épouvantables,
Ne lançaient point encor de leurs *flancs* redoutables...

(LE BRUN, *Odes*. III, 1.)

O Lisbonne ! O *fille* du Tage.

(*Ibid.* I, 2.)

L'orage
Qui veille dans les *flancs* du Nord.

(*Ibid.* I, 6.)

La « Fille des sens » (c'est l'imagination) est la *mère* des passions et la *sœur* de la mémoire (CHÊNEDOLLÉ, *Génie de l'homme*, notes du chant II) ; l'Ile au *triple front* (*Ibid.* chant II).

Et ne croyons pas que cette élévation de la nature

vivante ou brute à l'humanité ou à la divinité soit amenée par un souci d'idéalisation et de spiritualité ou par la croyance à l'âme des choses, à la vie universelle. Si Le Brun croyait que l'encens vit, il ne louerait pas Corneille de le représenter comme vivant, ce serait exprimer les choses telles qu'elles sont, rien de plus plat ; il faut humaniser ce qui n'est pas humain et *déshumaniser* ce qui est humain ; tout métamorphoser c'est la vraie originalité, le grand effort de l'imagination. Avez-vous à parler des nègres ? Dites : l'Afrique. Des Prussiens ? Dites : la Sprée. C'est double bénéfice, vous désignez des personnes par le nom d'une chose et vous faites de la chose une personne.

> Ah, périsse le jour où la Sprée insolente
> Vomit son onde en feu sur la Saxe tremblante
> Aux rochers de Pyrna.
>
> (LE BRUN, *Odes*. IV, 3.)

> L'or n'ira plus corrompre et marchander *l'Afrique* (suppression de la traite des nègres).
>
> (*Ibid.* IV, 4.)

Et que dire de la Sprée inondant la Saxe ? Ce n'est pas assez d'avoir des « expressions créées », il faut encore une géographie créée ; il faut pour tout une forme créée et non pas imitée à la ressemblance du réel.

Quand il s'agit non plus d'une race mais d'un homme, comment faire pour ne pas le désigner directement et pour personnifier quelque chose qui puisse le représenter ? C'est bien simple, on se sert du trope *la partie pour le tout* et le bras ou l'œil deviennent la personne entière :

> Et *son bras* avec eux fait crier le pressoir.
>
> (CHÉNIER, *Elégie*. X.)

> *Sa main*, pour le Soleil ouvrit douze palais.
>
> (CHÊNEDOLLÉ, *Génie*. I.)

Ces daims que *mon regard* voit paître.
(FONTANES, *Forêt de Navarre.*)

La main d'un grand homme répare
Ce que le crime avait détruit.
(FONTANES, *Embellissements de Paris.*)

Où s'égarent *tes pas.*
(CHÉNIER, *Bucoliques.* 47.)

Et les yeux, les fronts, les cœurs, fournissent une quantité de périphrases analogues qui dispensent de l'expression directe et permettent une petite personnification.

Nous sommes donc fixés sur la foi du poète en sa propre mythologie. S'il personnifie les abstractions et les objets concrets, ce n'est pas parce qu'il voit, ni parce qu'il veut voir partout la vie et l'âme. S'il prête la vie à tout ce qui ne l'a pas, il la retirerait s'il pouvait à ce qui l'a, parce que le poète doit exprimer toute chose d'une manière poétique qui est naturellement le contraire de la façon raisonnable et humaine.

Cette mythologie à laquelle rien n'échappe n'est pas autre chose qu'un travestissement universel.

II. **LES TROPES.** — Mais elle n'est pas un travestissement suffisant. Nous savons trop bien qu'un homme est un homme, que les montagnes n'ont pas de fils, que les pas ne sont ni vivants, ni rêveurs, ni divins ; la correction est trop vite faite et n'exercerait pas assez l'esprit. Or, un des grands intérêts de la poésie n'est-il pas d'exercer l'esprit ? Marmontel l'a dit en propres termes. Les tropes sont un jeu plus sérieux, presque un sport ; avec les périphrases nous pourrons atteindre l'acrobatie.

Le trope consiste à nommer une chose par un autre nom que le sien, par un nom qui appartient en propre à une autre chose ; ce qui ne semble pas fort sensé. La raison qu'on en donne est un rapport saisi par l'esprit entre

les deux objets. Malgré les rapports les plus étroits, nommer une chose pour donner l'idée d'une autre, reste un acte déraisonnable et ridicule (1). La poésie française n'en offre que peu d'exemples, et les poètes qui en fournissent le plus, sont naturellement ceux qui nous occupent : encore trouverons-nous rarement chez eux des expressions comme celles-ci :

Où prétendent voler ces *forêts vagabondes ?*

(LE BRUN, *Odes*, V. 3.)

La coupe étincelante où la *vigne bouillonne.*

(CHÉNIER, *Elégies.*)

De pâles *peupliers* leur troupe ceint sa tête.

(DELILLE, *Enéide.* V)

De vin et de *meurtre* rougies.

(FONTANES, *Les tombeaux de Saint-Denis.*)

Ces erreurs cherchées ne se justifient ni par les convenances, puisque les mots remplacés par les tropes, *flottes*, *vin*, *sang*, etc., sont des mots *poétiques ;* ni par la beauté, puisqu'elles dénaturent des objets beaux ; ni par la nou-

(1) Nous nous plaçons bien entendu au point de vue du style et non pas au point de vue de la langue. Pour la languistique le trope est un fait naturel et nécessaire. C'est par les tropes qu'on a créé toute la partie abstraite des langues en donnant le nom des objets sensibles aux idées de l'esprit qui ne fournissaient pas les éléments d'une onomatopée et qu'on ne pouvait pas montrer du doigt. C'est ainsi qu'on a désigné l'*âme* du mot qui désignait le *souffle ;* ce n'était pas les proclamer identiques, mais les mettre dans une même classe d'agents puissants quoique invisibles. Le trope était une classification primitive, un premier essai de science. La collection des tropes d'une langue est donc une encyclopédie très ancienne, c'est-à-dire un amas d'erreurs devenues innocentes, parce que nul ne se souvient de leurs prétentions à la vérité. Maintenant les tropes anciens ne sont plus que des mots propres désignant leur objet sans l'expliquer. Et on n'en fait plus guère de nouveaux. C'est par d'autres procédés que l'on crée les mots dont on a besoin.

veauté, puisque leur seule excuse est d'être calquées sur le latin. Les poètes pseudo-classiques eux-mêmes s'écartent des tropes hardis, leur abstention à cet égard montre qu'il n'y a plus de gloire à dire « emplir un verre de vieux Bacchus » (VIRG., *Enéide*, I, 219) ; « verser Pallas dans une lampe » (OVIDE, *Trist.* IV, 5, 3) ; « une poutre flottante » pour un vaisseau (CATULE et VIRGILE *passim*) ; à désigner un peuple par le nom de son voisin, les Perses pour les Parthes, l'Ethiopien pour l'Egyptien (HORACE, *Odes* I, II, 22, et III, VI, 14). « Il n'y a plus de poésie », s'écriait Le Brun, le plus audacieux rival des Latins dans ce qu'ils ont de pire, lorsqu'on ne comprenait pas sa rhétorique violente. L'âge héroïque des grandes métonymies ne pouvait pas être rappelé, on se servait beaucoup des petites ; il y avait les traditionnelles, le trône, l'autel, la robe, l'épée, on en essayait de neuves :

L'*encensoir* a perdu ses derniers privilèges.

(FONTANES, *Ode sur l'enlèvement du pape.*)

.... versait un lait pur dans l'argile.

(FONTANES, *Stances sur un village des Cévennes.*)

Venez au soc patriotique (tiers état)
Unir le glaive et l'encensoir (noblesse, clergé).

(GINGUENÉ, *Les Etats Généraux*, ode.)

Nous n'entrerons pas dans les détails des cinq métonymies et des cinq synecdoches dont la cinquième est l'antonomase ; elles consistent toutes à nommer un objet ou un homme par le nom de l'homme ou de l'objet voisin ou encore à lui attribuer le nombre qui ne lui convient pas, le singulier au lieu du pluriel et réciproquement. Rappelons pourtant qu'une des métonymies les plus fréquentes chez les poètes est celle qui donne aux noms d'arbres, de plantes et d'autres objets un sens abstrait qui

permet de les employer sans éveiller l'image de l'objet qu'ils désignent au propre. Le cyprès n'est pas un arbre, c'est le deuil ; le laurier, c'est la gloire ; le pavot c'est le sommeil ; l'absinthe, le fiel, c'est l'amertume ; le miel la douceur.

Une figure parente de celles-là mérite une mention spéciale ; elle s'appelle aussi d'un beau nom grec « l'hypallage » et consiste à donner à un substantif une épithète qui ne lui convient pas du tout mais qui conviendrait parfaitement au mot d'à côté. Bauzée (Grammaire, III, 9) qui n'était pas timide en ces matières, trouvait ce trope tellement insensé qu'il refusait de le reconnaître chez les auteurs anciens qui n'en manquent pourtant pas. On trouve un bel exemple de cette figure dans Boileau : les femmes, dit-il,

Se font des mois entiers sur un lit effronté
Traiter d'une visible et parfaite santé.
(*Sat.* X)

L'épithète appliquée au lit revient de droit aux femmes ; Pradon réclama ; Boileau répondit en accusant d'ignorance ce poète qui osait « vous soutenir qu'un lit ne peut être effronté » (*Ep.* X). Mais tout était permis à Boileau et d'ailleurs la satire n'était pas un genre noble. Le Brun, au contraire, scandalisa ses contemporains ou les émerveilla par les hypallages de ses odes, « l'obstacle éperdu », « ses pas vivants ». Chénier continua : « à pas rêveurs », « nid timide » (*Elégies*), « tes pas divins » (Amérique). Chênedollé lui-même se laissa corrompre par l'exemple : « Des Hyades l'urne effrénée ». N'oublions pas l'hypallage, c'est une figure d'avenir que nous retrouverons. Mais la vraie, presque la seule figure, celle qui envahit tout, c'est la métaphore.

La métaphore est le plus important des tropes. Elle

consiste à désigner un objet par le nom d'un autre qui lui ressemble à un point de vue quelconque. Or, comme tout objet peut être considéré à un grand nombre de points de vue, il est difficile que deux objets n'aient pas un point commun. Tout est dans tout, tout ressemble à tout par quelque endroit. Mais alors tout mot peut être employé pour tout autre? A peu près, avec quelque précaution. La précaution c'est d'écrire d'abord le mot à remplacer et de présenter ensuite le substitut, qu'on lui donne.

Votre *hymen* est le *nœud* qui joindra les deux mondes.

(VOLTAIRE.)

Les deux termes étant en présence, c'est une espèce de comparaison; et c'est sans doute une « comparaison abrégée » comme on disait, mais c'est surtout une comparaison exagérée et brusque. Au lieu d'annoncer une ressemblance et de décrire deux objets ressemblants, elle proclame entre eux l'égalité et fait passer vivement l'esprit du mot propre à l'équivalent sur lequel seul elle attire l'attention. En vérité ce n'est plus un trope, il n'y a pas violence faite à l'esprit comme lorsqu'on substitue au mot propre absent le mot impropre; vigne pour vin; poutre, sapin ou forêt pour vaisseau.

Il y a des métaphores qu'on peut employer sans précaution: « *Tigre*, assassine moi » (Corneille). C'est que *tigre* n'est presque plus une métaphore, c'est un mot abstrait qui veut dire « homme cruel » comme *lion* est un mot abstrait qui veut dire « homme brave », etc. On peut les employer sans inconvénient et sans avantage; car le mot n'éveille plus la moindre image. Heureusement! Le bel effet tragique, si en lisant « Tigre, assassine-moi! » on allait se représenter Polyeucte sous la figure d'un quadrupède à fourrure mouchetée, au front plat, aux longs yeux verts!

De même les noms des couleurs sont remplacés pres-

que partout dans les vers du temps par des métaphores qui loin de surprendre sont très vite banales : cheveux d'or, astre d'argent, lèvres de corail, bras d'albâtre, ongles d'agate, etc. On connaît ce système grâce auquel les femmes ne sont plus chez nos poètes que des statuettes chryséléphantines surchargées de joailleries.

Ces métaphores sont autorisées et même flétries par l'usage ; elles ont beau être prétentieuses, elles sont du langage, bon ou mauvais, mais ne sont pas du style.

Les métaphores qui intéressent le style sont celles qui sont assez neuves pour faire image. Sur ce mot *image*, une équivoque est à prévenir. On entend par là de nos jours l'expression d'une sensation, une « chose vue » ou entendue, ou goûtée, ou flairée, ou touchée.

> ...ces chariots lourds et noirs qui la nuit,
> Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
> Font aboyer les chiens dans l'ombre.
>
> (V. HUGO, *Orientales*. IV.)

Pas trace de métaphore. Le poète nous représente ce qu'il a, ce que nous avons tous vu et entendu, et comme il tient à faire revivre en nous cette sensation qu'il trouve belle il se garde d'altérer en rien la réalité.

L'image au sens du XVIII[e] siècle est tout le contraire. Voici la définition qu'en donne Marmontel : « Par image, on entend cette espèce de métaphore qui, pour donner de la couleur à la pensée et rendre un objet sensible, s'il ne l'est pas, ou plus sensible s'il ne l'est pas assez, le peint sous des traits qui ne sont pas les siens, mais ceux d'un objet analogue. » Exemples : « On conçoit sans peine les inquiétudes et les soucis dont l'ambitieux est agité, mais combien l'idée est plus sensible quand on les voit voltiger sous des lambris dorés :

> Et curas laqueata circum
> Tecta volantes. »

C'est l'avis de Marmontel, c'est aussi celui de Voltaire, de Dumarsais, de l'abbé du Bos, c'est évidemment celui d'Horace. Et pourtant le souci n'est plus le souci puisqu'il vole au plafond; il n'est pas non plus chauve-souris ou papillon puisqu'il est le souci. Il n'est donc rien. Cependant les nombreuses générations qui ont admiré cette image, lui trouvaient un charme : qu'y voyaient-elles ? Que voyait J.-V. Leclerc quand il ajoutait au vers d'*Alzire* « Votre hymen est le nœud qui joindra les deux mondes » ce commentaire enthousiaste : « Image frappante qui offre à l'esprit un magnifique spectacle ? » (*Nouvelle Rhétorique française*, p. 267.) Que n'a-t-il dessiné, pour le faire graver en taille-douce et nous en faire jouir à notre tour, ce « magnifique spectacle » ? Voyait-il l'Hymen tenant son flambeau et enchaînant avec des fleurs deux femmes aux mains unies, symboles de l'Europe et de l'Amérique ? Quelle allégorie compliquée le ravissait ? Quel chef-d'œuvre de peinture mythologique lui rappelait ce vers ? Nul ne le saura. Le plus probable, c'est qu'il ne voyait rien, rien qu'une métaphore claire et surprenante et c'était sans doute pour lui le plus beau spectacle du monde.

Or, ce genre de métaphore qu'on appelle image, fiction ou allégorie (rien de plus flottant que ce vocabulaire) remplit la poésie pseudo-classique. Le seul point contesté à ce moment est de savoir si la poésie est « une suite continuelle d'images » comme le veut l'abbé du Bos, ou si « c'est le mélange du style simple avec le style figuré qui fait le charme de la poésie », suivant l'opinion de Marmontel ; et même Marmontel, après avoir loué (1) « les deux espèces de fictions qui consistent à : 1° donner une forme sensible à des êtres intellectuels, à personnifier des *idées* ;

(1) *Eléments de Littérature*. Art. Image.

2° à donner une âme à des corps auxquels la nature n'a donné que la vie ou le mouvement », conclut : « qu'il n'y a point de genre depuis le plus sublime jusqu'au plus familier qu'elles ne doivent animer ».

L'image nous ramène donc à ce que nous avons étudié sous le nom de mythologie, et tout y ramène dans cette poésie artificielle dont tous les procédés concourent à déformer le réel pour créer du faux.

III. **EXPRESSIONS INDIRECTES.** — Si la poésie a pour but d'exercer l'intelligence, elle ne doit pas la rebuter, elle doit être intelligible. Il faudra donc espacer les applications de cette méthode trop parfaite, grâce à laquelle tout deviendrait pareillement méconnaissable. Mais, puisqu'il est parfois nécessaire d'exprimer la réalité sans transformations, on saura du moins ne pas la présenter brutalement telle qu'elle est et « voiler les objets aux yeux de l'imagination par une expression vague et légère » (Marmontel). Pour cela, l'emploi exclusif de termes abstraits et généraux est de rigueur ; Buffon, qui n'était pourtant pas poète, l'avait deviné et sur ce point tout le monde était unanime.

Mais le poète avait en outre deux grandes ressources, la comparaison et la périphrase.

1° **La comparaison.** — C'est le plus ancien procédé de style, il remplace la description ou plutôt il la déplace ; il donne l'idée d'un objet en décrivant un autre objet qui doit produire sur l'auditeur une impression analogue plus facilement ou plus fortement. Toutes les qualités d'un héros seront vivement représentées par des tableaux empruntés à la nature, et familiers aux esprits les plus neufs. Achille est rapide, tel un aigle ; Achille est grand, tel un chêne ; Achille est batailleur, tel un taureau ; Achille est effrayant, tel un lion, tel un torrent débordé. Et les Grecs

primitifs se représentaient Achille terrible comme ces forces naturelles dont leur imagination était si grandement frappée ; les exploits du héros leur devenaient par là la réalité même ; une inondation bien décrite leur rendait présente la peur des Troyens devant lui, et des images prises à la nature leur faisaient sentir les émotions de la guerre.

Malheureusement, les comparaisons de l'*Iliade* servirent beaucoup. A travers les temps, les pays, les civilisations, elles restèrent inébranlables comme le roc battu par les flots ; et les poètes du xvie siècle qui n'avaient guère vu d'aigles et de lions et que la nature intéressait peu, relancèrent pour trois cents ans dans la circulation poétique ces images fatiguées qui plaisaient aux lettrés en leur rappelant Homère et Virgile, et qui n'éveillaient chez aucun lecteur le souvenir d'une émotion personnelle.

Inventées par des peuples qui vivaient aux champs ou sur mer, ces comparaisons n'étaient pas faites pour les Parisiens et les courtisans qui furent le public de nos poètes. Il eût été plus logique alors de décrire Achille combattant pour donner l'idée d'un lion attaquant un troupeau ; mais croyant rester fidèle aux traditions homériques on expliquait le connu par l'inconnu, ou plutôt le connu par le banal, car si l'on voyait peu d'aigles à Paris, on eût été surpris de n'en pas voir dans une ode. Aussi les poètes habituaient leurs lecteurs à trouver dans les vers une nature si différente de la véritable qu'elle en devenait le contraire ; la comparaison n'était plus une invention spontanée du poète ; c'était une nécessité, et bien loin d'être un secours pour le lecteur, elle eût fait une difficulté de plus, en lui présentant des objets peu familiers, si ces objets toujours les mêmes ne fussent devenus banals en restant inconnus. La comparaison était l'indispensable ornement de l'ode et de l'épopée, elle eût été

déplacée dans les genres inférieurs, Voltaire l'affirme et nous le croyons. La comparaison tenait de la place, elle était du ton le plus soutenu, chacun de ses deux termes était solennellement annoncé et introduit par les formules consacrées : de même que... de même ; tel que... tel ; etc.... Les objets qu'elle présentait étaient toujours nobles, on se gardait bien de comparer Ajax à un âne ! La comparaison était un ornement volumineux et magnifique qu'il fallait entourer de splendeur.

En un mot, elle est trop somptueuse, elle est trop connue, elle est un peu encombrante et n'est pas du tout utile ; naturellement ce n'est pas pour ces raisons qu'on la délaisse un peu dès la fin du XVIIIe siècle, mais on la délaisse tout de même, et c'est parce que la comparaison ne satisfait pas l'intelligence. Les anciens, écrit Delille (Géorgique III, note 28), « ne cherchent pas des rapports exacts et suivis entre les objets comparés, comme nos auteurs modernes ; ils se proposent moins d'éclaircir leur pensée que de l'embellir ; aussi prennent-ils toujours leurs comparaisons dans quelque grand effet de la nature. Les nôtres sont plus ingénieuses en général, plus immédiates, mais moins pittoresques et moins riches. » Delille parle des modernes en toute compétence ; pour les anciens il leur prête des intentions pseudo-classiques : ils ne comparaient pas « pour embellir leur pensée » mais pour suggérer une émotion qu'ils sentaient. Pour Delille et ses pairs la comparaison est un raisonnement ; ils ont beau le faire bien ingénieux et bien correct, ce n'est jamais qu'un pauvre petit raisonnement par analogie, puéril à miracle du moment qu'on lui prête une valeur logique.

Dans l'ode et l'épopée d'ailleurs elle n'était que pour l'ornement, ornement obligatoire et de première importance qui se travaillait à part, d'avance, avec des soins spéciaux, pour être ensuite plaqué aux bons endroits. Fontanes

pensait sans doute qu'un poème épique est terminé quand les comparaisons en sont écrites : et ce doit être pour cela qu'il proclamait terminée sa *Grèce sauvée* dont on ne retrouva que trois chants, et pour le reste, des fragments ; ces fragments contiennent des comparaisons toutes prêtes à être mises en place, il ne restait plus que le poème à écrire. On voit par là ce qu'est devenue la comparaison. Ordonnée par les règles, elle est préparée soigneusement suivant le codex poétique, et chaque poète en fait une petite provision pour l'administrer en temps et lieu. Banale pièce décorative ou raisonnement long, solennel et peu concluant, toujours sans émotion ni beauté, la comparaison devait disparaître et disparaissait lentement.

2° **La périphrase.** — Si l'on avait demandé à un poète pseudo-classique son avis sur la phrase de Pascal : « Il y a des endroits où il faut appeler Paris Paris et d'autres où il le faut appeler capitale du royaume », il aurait dit « c'est vrai pour la prose ; mais en poésie il y a un petit nombre d'endroits où l'on peut appeler Paris Paris, c'est dans les genres comiques et familiers ; mais dans l'épopée, la tragédie et l'ode il faut suivre la loi si bien énoncée par Rivarol : « La poésie doit toujours peindre et ne jamais nommer. » C'était une loi en deux articles dont le premier n'était pas facile à observer toujours, si fort qu'il faille restreindre le sens du mot « peindre » ; mais le deuxième présentait moins de difficultés, aussi était-il de stricte obligation. La périphrase consiste justement à exprimer les objets sans les nommer, elle régnait donc sur la poésie.

— Il y a d'abord la périphrase oratoire, celle que Pascal jugeait nécessaire : elle permet, en remplaçant un mot par sa définition, d'insister sur un sens important et de lui donner dans la phrase une place en rapport avec son importance. « Celui qui règne dans les cieux, et de qui relèvent tous les empires, à qui seul... »

— Il y a la périphrase poétique qui remplace le mot par sa description. Voltaire qui n'entendait pas le fin du fin sur ce sujet, savait décrire mais avait le tort de nommer. Il écrit par exemple :

> Le cordonnier qui vient de ma chaussure
> Prendre à genoux la forme et la mesure.

Se méfierait-il de l'intelligence du lecteur ? Rivarol corrige, car Voltaire nomme et décrit, c'est trop : « l'humble artisan qui vient, etc. » et tous les poètes approuvent. C'est même à propos de cet exemple que Rivarol promulgua la susdite loi, dont le sens se trouve ainsi très heureusement éclairé : « Sachez peindre, veut-il dire, assez pour n'avoir jamais besoin de nommer, remplacez le nom par une description capable de le suggérer, la description est le moyen le plus poétique de faire deviner le mot propre. » Nous sommes encore loin de la poésie plastique et même de la poésie romantique.

— Il y a la périphrase mondaine ; elle peut servir à éviter un mot savant, ou technique, ou vulgaire. Elle sert surtout à parler décemment de choses indécentes, en ce cas elle n'a jamais à craindre l'obscurité, les idées de cet ordre étant les plus faciles à suggérer ; elle doit être spirituelle et peut alors être un peu longue et arrêter quelque temps les esprits sur les images défendues, joie de l'auditoire et triomphe du causeur.

— Il y a la périphrase sans cause apparente ; elle a pour but unique d'appeler les choses et les hommes autrement que par leur nom ; elle appelle Ulysse « le fils de Laerte » et Laerte « le père d'Ulysse » ; elle dit « flambeau du jour » au lieu de « soleil » ; « cinq lustres et deux cents hivers » pour deux cent vingt-cinq ans ; « le fils de Mantoue » pour Virgile et « la patrie de Virgile » pour Mantoue. Elle donne au lecteur le plaisir de deviner le mot propre et de

comprendre la langue des dieux. Elle peut être moins encore, et ne rien donner à deviner, et n'avoir d'autre effet que de remplacer le mot attendu. C'est quand elle met par exemple à la place du pronom personnel ces tournures si fréquentes chez tous les poètes de ce temps « son œil, sa main, son bras... ».

En résumé, la périphrase peut être éloquente, elle peut être pittoresque, mais nous ne la voyons employée chez les pseudo-classiques qu'à éviter le mot technique ou le mot vulgaire, c'est sa fonction la plus honorable, et surtout à éviter le mot propre, c'est sa fonction la plus ordinaire. Cette fonction-là n'est pas louable, mais elle concorde bien avec les tendances que nous a déjà montrées cette étude ; elle permet toujours de « voiler les objets » en remplaçant un mot par une énigme. La Fontaine est plein de périphrases et personne ne s'est arrêté à le remarquer, Delille n'en a pas plus et c'est tout ce qu'on remarque chez lui ; c'est que la quantité ne fait rien à l'affaire, la qualité fait tout. Chez les classiques la périphrase est toujours (sauf erreur du poète) aussi claire que le mot propre et plus expressive ; de plus, elle est souvent précédée ou suivie du mot propre ; c'est-à-dire que l'auteur ne veut pas nous laisser chercher le mot de l'énigme quand il y a énigme ; il a mieux à faire de notre attention et ne l'égare pas sur ces sottises ; après avoir écrit : « Un mal qui répand la terreur... », il ajoute « la peste ». Le plus souvent le mot propre précède la périphrase. La Fontaine écrit « la gent trotte menu » ou « sa majesté fourrée » après avoir nommé les souris et le chat ; il n'y a pas trace d'énigme ; au contraire la périphrase vient remplacer le mot propre attendu par une image claire et vive ; elle est un poétique et charmant auxiliaire du mot propre ; celui-ci a donné la clarté, celle-là ajoute le détail pittoresque.

La périphrase pseudo-classique est tout le contraire : « ne jamais nommer est sa loi » ; écrire le mot propre, soit avant, soit après, est une faiblesse et une inconvenance ; c'est exprimer brutalement la réalité, c'est ôter au lecteur et à l'auteur l'occasion d'exercer leur subtilité. Avec ce principe la périphrase peut contenir une image, on ne s'en aperçoit pas ; car il est bien rare que l'image puisse être claire, sans l'aide du mot propre, et l'image fût-elle claire, l'esprit ne la voit pas quand il cherche autre chose. Si vous savez qu'il s'agit d'un chat, « sa majesté fourrée » vous dessine ce chat dans l'esprit avec sa noble allure et l'onction de sa physionomie. Si, sachant seulement qu'il s'agit d'un jeu, vous lisez ces vers :

Là, frêle émule de Dédale,
Un liège sous mes coups se plut à voltiger.
(Le Brun, *Odes*. VI, 2)

il ne faut pas être distrait pour deviner sans hésitation que le poète jouait au volant. Pourtant le jeu est décrit et le poète était bien forcé de le décrire à moins de le nommer, mais il a fait une de ces descriptions pseudo-classiques que nous allons bientôt étudier, et qui ont pour but d'entretenir le lecteur d'objets qu'on ne veut pas lui montrer, tels les récits des tragédies classiques.

Ce n'est donc pas l'emploi, ni même l'abus des périphrases qui caractérise le poète pseudo-classique : c'est l'obscurité voulue, la difficulté calculée de ses périphrases énigmes.

3° **L'allusion.** — Faire une mention rapide d'un fait historique ou mythologique supposé connu : ceux qui connaissent le fait le rétablissent aussitôt dans leur esprit, et c'est pour eux un bon exercice de mémoire, un ingénieux moyen de repasser les histoires de Rollin ou le Dictionnaire de la Fable. Nous venons d'en trouver un exemple,

le volant est le « frêle émule de Dédale ». Ceux qui savaient l'histoire des ailes de cire retrouvaient avec plaisir cette vieille connaissance. Ceux qui l'ignoraient (il y en avait bien peu sans doute) se sentaient dans leur tort et se tiraient de là en admirant.

L'allusion a encore d'autres emplois ; l'éloge d'un général, d'un savant, d'un artiste, comporte l'énumération de ses hauts faits, de ses découvertes, de ses chefs-d'œuvre ; et cette énumération est toute en périphrases et en allusions. C'est par ce procédé que Le Brun expose les états de service du prince de Conti et les travaux de Buffon, que Chénier rappelle l'œuvre du peintre David :

— Et la ciguë, instrument de l'envie,
Portant Socrate dans les cieux.
. . . .
— L'obole mendiée, seul appui d'un grand homme,
. . . .
— Et l'Albain terrassé dans le mâle serment
Des trois frères sauveurs de Rome.

(Admirer avec quel infaillible instinct le poète décrit un tableau par ce qui n'y est pas visible ou ce qui en est absent, la ciguë, l'obole, l'Albain.)

L'ode de Ginguené sur les *Etats Généraux* se termine par ces vers :

Vogue enfin sur des eaux paisibles
Le cygne du lac Génevois !

C'est Necker qu'il veut dire. Mais quel rapport entre ce financier et ce palmipède ? L'auteur a prévu la question et mis en note « Allusion aux armes de M. Necker qui portaient un cygne ».

Enfin l'allusion pouvait remplir tout un poème : ainsi Millevoye, sollicité par Napoléon de chanter ses campagnes d'Italie, compose un « Charlemagne à Pavie ». Est-il possible de « voiler » davantage ? Mais voiler ne suffit pas. Il

faut que tout surprenne et dépayse le lecteur et lui montre qu'il a quitté le monde de la prose, tout, les tours, le ton, le vocabulaire, la syntaxe et l'orthographe.

IV. **EXPRESSIONS AFFECTÉES.** — Même quand il n'allait pas jusqu'à dénaturer ou dissimuler le réel, le poète devait s'éloigner de la prose autant que possible ; les ressources ne lui manquaient pas ; les principales étaient l'alliance de mots et les diverses sortes d'oppositions.

Le plaisir que procure le rapprochement de deux mots peut tenir soit à la similitude de leurs sons, c'est alors l'allitération et ses variétés ; soit à la similitude de leurs sons combinée avec l'éloignement de leurs sens, et c'est le calembour ; soit à l'éloignement de leurs sens, et c'est l'alliance de mots. De ces trois jeux les poètes n'emploient alors que le troisième ; c'est le seul *littéraire*, le seul capable de mêler la fine justesse de la pensée à l'imprévu de l'assemblage verbal ; c'est donc le meilleur quand il est vraiment imprévu et par suite rare. La poésie pseudo-classique est trop artificielle pour qu'une de ces trouvailles y soit possible ; elle copiait ses alliances de mots sur celles des grands classiques ; le « saintement homicide » a été contrefait plus de vingt fois ; ainsi ces expressions qui ne valent que par l'inattendu de la rencontre, devenaient prévues et banales.

On peut aussi opposer l'un à l'autre deux membres de phrase, quelquefois ce n'est pas à cause de leur sens, mais de leur mesure qui alors est identique ; simple plaisir d'équilibre et de symétrie quand la construction est *parallèle*.

L'oreille, écho des sons; l'œil miroir des objets (1),

---

(1) DELILLE, *Les trois Règnes*. VII.

plaisir compliqué de quelque variété quand la construction est *croisée.*

Donne à l'oiseau des dents, donne un bec au poisson (1).

L'astuce de cette construction ne peut s'expliquer sans un dessin : les Grecs l'appelaient *chiasme* parce qu'elle est en forme de X.



Des milliers d'alexandrins classiques sont sur le modèle de ces deux vers, les deux hémistiches se répondant mot à mot avec ou sans chiasme.

Joindre l'opposition des sens à celle des mots est évidemment l'idéal, aussi devait-on trouver une méthode pour le réaliser le plus possible ; on en avait une excellente. Autant il est difficile d'allier heureusement des mots de sens éloigné, autant il est facile d'allier des contraires. Les contraires se touchent. *Oui* appelle *non ; noir* appelle *blanc.* L'antithèse est donc la plus facile comme la plus brillante des figures. On devait en abuser, on en abusa. Pourtant les poètes pseudo-classiques sont unanimes à reconnaître que Voltaire en a trop mis dans ses poèmes : quand Le Brun faisait un pastiche de Voltaire, il mettait une antithèse, et même deux, par vers. Ils essayèrent d'en mettre moins, et en mirent encore trop, surtout si l'on songe que chez eux l'antithèse à force d'être mécanique et prévue, mène sûrement à la platitude.

Le renne vit de mousse aux plages boréales,
Le lama s'apprivoise aux régions australes (1)

(1) DELILLE, *Les trois Règnes.* VII.

L'antithèse a de meilleurs effets dans la description et voici qui fait penser à Victor Hugo :

Les jets de la lumière et les taches de l'ombre (1).

Ces divers procédés (sauf les antithèses les plus malignes) n'altèrent ni ne masquent beaucoup le réel ; mais ils contribuent à donner au style un air apprêté et artificiel, en lui donnant une symétrie factice, en le bourrant de phrases trop bien faites et de ces beautés d'expression qui rappellent à chaque ligne l'auteur artificieux et content de lui.

Delille et son école commençaient bien à se méfier de cette symétrie excessive et fatigante, ils tâchaient d'y échapper en variant leurs rythmes. Mais leur versification était encore trop régulière pour que les nouvelles coupes n'eussent pas l'air d'être et ne fussent pas en effet le plus souvent une affectation de plus. Elle était encore compliquée parfois par les incroyables raffinements de l'harmonie imitative, et l'on attachait tant d'importance à cette puérilité que De Piis lui consacrait tout un poème, et l'on ne trouvait pas que ce fût trop, tant on avait la passion d'un style minutieux et travaillé à la loupe.

V. **LES TOURS PATHÉTIQUES**. — Interrogation, subjection, apostrophe, exclamation, prosopopée, dialogisme, obsécration, imprécation, optation, accumulation, ironie, astéisme, hyperbole, litote, exténuation, signification ou emphase, gradation, prolepse, suspension, prétérition ou prétermission, réticence, communication, permission, dubitation, correction, concession, épiphonème ...... et autres figures de pensée ne furent jamais d'un si fréquent usage. C'est au point que le simple tour affirmatif ne se rencontre plus guère dans la haute poésie.

---

(1) DELILLE, *Les trois Règnes*. VII.

Toutes ces soi-disant figures (ou presque toutes) sont d'ailleurs des choses assez simples et naturelles ; mais ce qui n'est pas naturel, c'est d'en faire systématiquement abus pour ne jamais parler comme tout le monde. Car telle est la loi, un poète qui se respecte, ne parle pas, il s'écrie et gesticule tout le temps. Il évoque les absents et les morts, converse avec les rochers et les arbres, il exhorte, maudit, supplie, puis tout à coup (rarement, car la réticence est une figure terrible et ne convient qu'au style le plus sublime) s'arrête au milieu de sa phrase et semble avoir peur de sa pensée. C'est dans l'ode surtout que ces mouvements épileptiques sont de rigueur, car l'ode, « c'est le délire prophétique » (MARMONTEL, *Eléments de littérature*. Art. Style), et « dans l'épopée on suppose le poète inspiré, au lieu qu'on le croit possédé dans l'ode » (*Ibid.* Art. Ode). Bien entendu « on le croit » et « on le suppose » car il n'est rien de tout cela, mais il doit en avoir l'air, et comment en avoir l'air si l'on s'en tient à une animation raisonnable, à une émotion humaine ? Un possédé doit trépigner et gesticuler ; il faut donc accumuler les figures qui sont, Cicéron l'a dit, les gestes du style. Souvent le début même, moins passionné d'habitude, est une exclamation. « Quoi !... — Fuyez !.... Que j'aime ! .... Loin de moi ! » Les transitions, bonnes pour la prose, sont remplacées par des explosions. « Ah ! Dieux.... Oh ! puissé-je... »; ou des cris de peur « Qu'entends-je ?... Que vois-je ?.... Où suis-je ?... »

Quel est l'effet de ces violences ? Dans la rue un grand cri fait retourner les passants et regarder celui qui l'a poussé. Dans une ode un poète qui crie attire notre attention sur lui. « Quoi !... » c'est le poète indigné ou interloqué. « Que j'aime !.... » c'est le poète ravi. « Ah puissé-je !.... » le poète lève les bras au ciel. « Que vois-je ?... » c'est le poète stupéfait ou terrifié. Mais c'est toujours le poète

dans toutes les attitudes théâtrales ; le poète qui, même lorsqu'il décrit, se met devant le tableau et, comme un cicérone maladroit, nous le cache de tout son corps et de ses bras agités ; c'est le poète à genoux

> Précipite, grand Dieu, dans la nuit éternelle...
> (Delille, *Ode à M. le Président Molé*)

le poète pensif

> D'où me vient de mon cœur l'ardente inquiétude ?
> (Delille, *Dithyr. sur l'immortalité.*)

le poète planant au-dessus des hommes

> Silence, êtres mortels
> (*Ibid.*)

le poète menaçant les tyrans

> Lâches oppresseurs de la terre,
> Tremblez !. . . . . .
> (*Ibid.*)

Les grands mouvements passionnés sont très beaux ou parfaitement ridicules ; pour être très beaux il ne suffit pas qu'ils soient sincères mais il le faut. Il faut aussi qu'ils soient rares. Le poète pseudo-classique « dans les fureurs d'un paisible délire » (Buffon ?) en mettait partout, et son ode, telle une voiture à pétrole (quelles périphrases Delille eût trouvées pour escamoter ce mot), avançait par une suite bien réglée de petites explosions. Cet automatisme a du moins un bon effet, il empêche le lecteur de sentir vivement le ridicule du système et le conduit tout de suite à l'indifférence.

Ce procédé d'exposition est idéalement subjectif. Quelque soit l'objet dont nous entretient le poète, il ne nous le représente jamais directement, il se place toujours entre l'objet et nous ; il nous est toujours présent, toujours au premier plan ; on ne voit que lui avec ses gestes et ses cris ; qu'il chante le comte du Luc, M. de Buffon ou l'immortalité de l'âme, il nous rappelle que c'est lui l'inspiré, qui

chante devant nous, les profanes, et il ne nous laisse perdre de vue aucune de ses poses de ténor. Ces tours personnels et pathétiques sont naturels et beaux chez un poète fortement ému ; mais un poète, surtout s'il est descriptif ou didactique, ne peut être toujours hors de lui ; des formes impersonnelles seraient de rigueur ; elles manquent dans la poésie de ce temps. Delille croit décrire Nice, il nous montre surtout Delille s'exclamant et s'extasiant. « O Nice, heureux séjour ! — Que de fois.... j'égarai mes regards !... Combien je jouissais !... J'aimais à voir le flot..., etc. » (*Jardins*. II.) Fontanes veut parler du fumier : il ne le fera pas sans mêler (quel mélange) sa personnalité à ce sujet impersonnel s'il en fut, il ose même y engager la nôtre ; parlant de sa personne à la personne du fumier, il ne se contente pas de dire « je » il dit « nous » et nous met de moitié dans sa poétique invocation :

D'un fumier nourrissant *implorons* les chaleurs.
(*Maison Rustique.*)

Voilà ce qu'étaient devenus les mouvements pathétiques ; voilà où on les mettait.

VI. **TOURS PSEUDO-CLASSIQUES**. — Voilà bien des éléments divers qui font de cette langue poétique une langue artificielle ; ce n'est pourtant pas tout encore. Il reste les combinaisons de ces éléments ; elles sont en nombre infini ; nous en citerons juste assez pour montrer la méthode de traduction d'une phrase sensée en langue pseudo-classique. Virgile écrit (*Enéide*, V, 501) : *depromunt tela pharetris,* ils tirent les flèches des carquois. Delille traduit :

Le carquois fidèle
Rend à chaque rival les flèches qu'il recèle.

Virgile écrit (*Enéide*, VII, 177) :

Veterum effigies ex ordine avorum.
Antiqua ex cedro.

Delille traduit :

Le cèdre de leurs rois y conserve l'image.

La loi est visible. Il faut prendre le complément le plus indirect pour sujet de la phrase et transporter l'action de la personne qui la fait à l'objet qui sert d'instrument ou d'accessoire : les portraits des ancêtres pieusement gardés laissent la place d'honneur au nom du bois dans lequel ils sont sculptés ; le tireur passe au deuxième plan, le personnage intéressant c'est le carquois qui rend honnêtement les flèches reçues, le *fidèle* carquois ! Comment dire : tu seras placé à notre table sur un siège à clous d'argent ?

Un siège à clous d'argent te place à nos festins.
(A. Chénier, *l'Aveugle.*)

D'autres fois on arrive au même résultat par d'autres moyens, une forte ellipse par exemple ; n'importe, l'essentiel n'est pas le moyen, c'est le but. pourvu qu'on attribue l'action à qui ne l'a pas faite, tout est bien : les Muses...

Sous une forme immonde,
Cachent le maître du monde
Dans les plaines de Memphis.

sens : racontent les métamorphoses de etc...

Un nocher. . . . . . .
Attend que l'alcyon calme la plaine humide.
(Le Brun. Epître III.)

D'autres fois c'est tellement compliqué de tropes et de périphrases qu'il faut un effort pour comprendre :

. . . . . . et le ciel nous répète
Que la docte Uranie a porté la houlette.

Traduction libre : on voit aux noms rustiques des constellations que les premiers astronomes furent bergers.

Impossible d'être plus élégant, très difficile même de l'être autant et de pareils exemples sont rares ; louons donc Fontanes de nous offrir celui-là dans cet *Essai sur l'Astronomie* que goûtait fort Sainte-Beuve.

Du reste ce n'est pas la difficulté d'atteindre à ce sublime de l'expression poétique qui empêchait Fontanes et ses émules de s'y efforcer plus souvent, c'est le besoin d'être compris ; car ces auteurs ne sont pas obscurs et ne veulent pas l'être ; les énigmes qu'ils proposent sont continues mais le plus souvent sans malice ; elles sont là pour ne pas laisser l'esprit oisif, non pour le fatiguer ou le décourager ; elles sont là pour nous donner la satisfaction de les deviner toujours, à coup sûr, sans peine, sauf à quelques beaux endroits, où l'effort est nécessaire ; mais alors le plaisir était grand de franchir l'obstacle, et la reconnaissance vive pour le poète qui donnait si fortement aux lecteurs la jouissance de leur adresse intellectuelle.

Donc pas d'obscurité ; le sujet du poème est toujours clair, facile et connu, la pensée simple et devinée d'avance ; la poésie de style est toute la poésie, elle consiste à tout dénaturer pour nous donner le plaisir de tout reconnaître. « En général il semble que la poésie soit une transposition, une métonymie continuelle » (DELILLE, *Gorg.* III, note 25).

VII. **LICENCES.** — Est-ce assez pour faire de la poésie une langue et un monde à part ? Pas encore.

Les poètes avaient des privilèges en fait de construction de syntaxe et d'orthographe ; cela s'appelait les licences poétiques et c'était, sauf sur un point, si peu de chose qu'il suffit de les rappeler sans insister ; l'essentiel en effet, c'est l'existence incontestée du privilège ; la grammaire « qui sait régenter jusqu'aux rois » avait un régime de faveur pour les poètes. La seule licence importante

était le droit à l'inversion ; elle n'était, comme presque toutes les autres, que le maintien d'un archaïsme et nous montre un des caractères de cette langue poétique, qui ne veut pas être une langue vivante, ne veut pas changer et se flatte d'être éternelle ; elle n'est que morte. Les théoriciens du temps sont unanimes sur ce principe : pas de mots nouveaux, pas d'images nouvelles, il y en a plus qu'il n'en faut, pas d'inversions nouvelles non plus, quoique on gémisse toujours sur le petit nombre des inversions possibles.

Ces inversions si désirables et presque interdites c'est « Tombe sur moi le ciel » et « Tombent avec eux d'une chute commune ceux..... » Mais ce que nous appelons l'inversion de l'adjectif, de l'adverbe et du complément ne compte pas pour eux ; Delille ne voyait pas d'inversion dans ces vers :

> L'hiver. . . . .
> *D'un frein de glace encore* enchaînait les ruisseaux,
> Lui *déjà de l'acanthe* émondait les rameaux,
> Et du *printemps tardif* accusait la paresse.

Quand ces poètes écrivent en prose leurs tours sont corrects et logiques ; en vers, ils tordent leurs phrases, un peu pour la commodité de mettre à la fin du vers le mot qui fournit le plus aisément la rime, surtout parce que c'est « poétique ». Le « poétique » devenait une langue de plus en plus distincte du français.

VIII. **VOCABULAIRE.** — Est-ce tout ? Non. Les mots eux-mêmes doivent obéir en vers à des lois spéciales. D'abord les mots bas ou seulement communs sont exclus des genres nobles ; puis il existe un choix de mots spéciaux à la poésie : génisse, coursier, guerrier, poudre (pour poussière), sépulcre, etc. ; les noms de nombre sont à peu près bannis des vers, et les noms propres n'y sont pas admis sans examen.

Pour les nombres l'autorité de Boileau (1) avait fait une loi pour tous d'un exemple dont il était très fier :

> Mais aujourd'hui qu'enfin la vieillesse venue,
> Sous mes faux cheveux blonds déjà toute chenue,
> A jeté sur ma tête avec ses doigts pesants
> Onze lustres complets surchargés de trois ans.
>
> (Epître X.)

Vers dignes de mémoire ; l'auteur trouve moyen d'y parler de sa perruque sans la nommer et d'y faire savoir son âge sans le dire. Ecrire cinquante-huit ans ! Quelle bassesse ! Mais 1° nous faire chercher dans notre mémoire la durée d'un lustre ; 2° si nous l'avons trouvée, nous faire multiplier onze par cinq ; 3° nous faire additionner cinquante-cinq et trois, voilà qui est *poétique*. Employer les nombres est donc permis et peut être beau, à condition de ne pas employer les nombres qu'il faudrait si l'on comptait comme tout le monde. *Onze* et *trois* sont nobles ici parce que le nombre à exprimer est cinquante-huit ; s'il fallait exprimer onze ou trois, ils seraient bas. Ainsi ne dites pas un vaisseau à trois ponts, dites au triple pont ; ne dites pas douze ans, quarante ans, mais trois fois quatre printemps, deux fois vingt étés. Ne dites pas : J'ai eu cinquante ans le 6 mars, dites :

> J'ai vu cinquante fois le jour de ma naissance
> Où des astres de Mars préside l'inconstance ;
>
> . . . .
>
> Un an pour moi finit, un an renaît encore
> À la sixième aurore
> De ce mois incertain.
>
> (Fontanes, *Mon anniversaire.*)

---

(1) C'est une justice à rendre aux pseudo-classiques, ou si l'on veut un reproche de plus à leur faire, qu'ils n'ont rien inventé. Ils ont fait passer en habitude et en loi quelques pratiques malheureuses des grands classiques français et latins.

Voici encore une façon neuve d'employer poétiquement les nombres :

La tête dépouillée du neuvième des mois.

(FONTANES, *Ode.*) Comptez sur vos doigts (cet effort nécessaire vous prouve déjà que l'auteur n'écrit pas en vile prose), le neuvième mois est septembre ; mais voici le comble de la poésie, ici ce n'est pas septembre, c'est novembre ; le poète a rappelé par une périphrase l'étymologie latine ; c'est le fin du fin.

Pour les noms propres le poète serait-il réduit à parler comme tout le monde ? Non certes, et pour les noms d'homme la périphrase est d'obligation : le chantre d'Enée, le pasteur de Mantoue, etc. Pour les noms géographiques la périphrase est plus difficile, alors il faut user de noms propres archaïques et peu connus du vulgaire : la Neustrie, l'Armorique, l'Occitanie, voilà des provinces de France ; la Lusitanie, l'Hibérie, les Sarmates, les Bataves, voilà des contrées et des peuples d'Europe. Car tout vaut mieux que le mot propre.

Les substantifs subiront encore une autre altération, celle du nombre ; on mettra le singulier pour le pluriel et même le pluriel pour le singulier. En poésie les hommes n'auront qu'une main, un bras, un pied, un œil, une paupière, une lèvre, perdant ainsi tout caractère concret et visible. Les peuples en revanche seront personnifiés et ne seront plus qu'un homme, l'Américain, l'Anglais, le Borusse. Ainsi de toutes les espèces ; il n'y aura pas des chênes, des roses et des hirondelles, mais le Chêne, la Rose, l'Hirondelle.

Le sapin pour *l'*abeille y distillait ses pleurs.

(DELILLE, *Géorg.* IV.)

Voilà une bien petite déformation en comparaison de celles que nous avons vues déjà ; elle nous montre que du

petit au grand, rien ne doit échapper à ce système de mensonges. C'est sur ce mot qu'il faut finir.

CONCLUSION. — Le poète est un homme qui sent et voit comme les autres et qui feint de sentir et voir autrement. « La tâche de l'orateur est de persuader la vérité, celle du poète le mensonge connu pour tel. » (MARMONTEL, art. Poète.)

Ce style poétique dont toute la vérité est chassée est également impropre à l'expression des idées ou des sentiments et à la description de la nature. Aussi qu'il serve à faire des odes sur la convalescence de Buffon, sur les causes physiques des tremblements de terre ou sur le passage des Alpes par le prince de Conti ; qu'il serve à faire des poèmes didactiques, narratifs, élégiaques, épiques ou tragiques, qu'il soit manié par le grand et sincère talent d'A. Chénier ou par le prétentieux et nul Lemierre, par le classique Le Brun ou le réformateur Delille, par le sensible Parny ou par le docte Chênedollé, il donnera toujours à leurs œuvres un air de poétique mascarade. Ce style poétique n'est pas à réformer, mais à transformer, et pour y réussir, il fallait changer du tout au tout le principe même de la poésie, et voir en elle, au lieu de l'expression du mensonge conscient, l'expression de la nature et de la vérité.

Proclamer ce principe nouveau et en commencer l'application devait être l'œuvre essentielle de la révolution nécessaire.

En attendant, tout ce qui devait donner à la poésie un but sérieux, tout sentiment profond, tout désir de raconter ou de décrire, d'exprimer des faits ou des idées, devait éloigner le poète des procédés pseudo-classiques, et lui faire sentir le besoin d'une révolution.

CHAPITRE II

TENDANCES NOUVELLES

I. — Le genre descriptif.

Tentative de réforme. Delille. Le mot propre. La description impossible : combat des Centaures et des Lapithes.

II. — Chateaubriand.

Novateur en prose et non en vers. — Politique et littérature. — Goût archaïque. — Influence de Fontanes.
Style de Chateaubriand : Image moderne. — Autres images. — Mythologie catholique. — Style archaïque.

III. — Quelques poètes.

Deux strophes. — Imitateurs de Chateaubriand.

IV. — Théories et polémiques.

La question du style n'est pas posée. Le **Genre** romantique. — La **Littérature** romantique. — Il n'y a pas de romantiques. — Le romantisme des pseudo-classiques. La peur du romantisme : le premier poète romantique.

I

Le genre descriptif

Tentative de réforme. — Au moment même où le style, en l'absence de tout grand poète, devenait toute la poésie, le genre descriptif naissait.

Il prenait bien son temps.

Qu'on ait senti le besoin de mettre un peu de réel dans tout ce faux, rien de moins étonnant. Mais vouloir décrire des choses avec des mots qui n'ont plus de sens concret, avec des figures qui toutes voilent ou travestissent, c'est

extraordinaire. Réussir, c'était impossible, essayer devait amener une réforme de la poésie.

En même temps le désir venait aux poètes de reprendre l'antique fonction de la poésie et d'enseigner aux hommes la philosophie et la science, « allier Lucrèce à Newton » ; par là encore s'imposait le besoin d'exprimer des réalités et par suite de transformer le style.

Delille. — Ce fut Delille qui commença les changements nécessaires ; il n'eut pas de programme et n'écrivit pas de manifeste, il ne parla de sa réforme qu'après l'avoir achevée, et voici comment il nous la fit connaître dans la préface de l'*Imagination* (1806) : « Le Génie de la langue française » lui apparut pour lui reprocher l'audace de ses nouveautés, et l'abbé confessa fièrement ses crimes : il avait décrit force objets bas et même les avait appelés quelquefois par leur nom, c'était pour enrichir la langue poétique ; pour la « retremper dans la mâle simplicité des anciens », l'abbé avait traduit Virgile ; pour lui donner « une sorte d'audace dans les idées, d'énergie dans l'expression », il avait traduit Milton ; il lui avait fait « chanter les magnificences de la nature » ; et comme elle n'était pas philosophique, il avait « cru qu'un poème sur l'*Imagination* pouvait remplir le vide ».

C'est-à dire qu'il avait agrandi la poésie française d'une foule de sujets réputés bas jusqu'alors, introduit le mot propre, la philosophie et les magnificences de la nature. C'est déjà quelque chose. Aussi « le Génie me sourit, conclut-il, me jeta quelques feuilles de laurier détachées de la couronne de Virgile et de Milton... je les saisis avec empressement et les rattachai avec respect aux couronnes à qui elles appartenaient ».

Cette fiction suffit à nous montrer que Delille n'a rien fait d'essentiel puisqu'il n'a pas pris l'habitude d'exprimer

sans détours et sans voiles non pas la vérité ni même le vraisemblable, mais n'importe quoi qu'il puisse croire ou désirer vrai. Il reste esclave de la convention par inintelligence du réel ; mais il va du moins étudier le réel, essayer de le reproduire et par là commencer à le comprendre, peut-être à l'aimer ; il va tâcher de nous intéresser aux choses qu'il ose enfin nommer par leur nom. S'il avait réussi à nous rapprocher de la *nature*, comme disaient La Fontaine et Boileau, c'eût été un beau titre, malgré la vanité de ses autres prétentions.

Il ne réussit pas ; il comptait trop sur son talent pour faire accepter des sujets qu'il n'acceptait pas lui-même de tout cœur, et qu'il traitait par gageure autant que par goût.

Le mot propre. — Certes il fut le premier de tous ces descriptifs qui se disputaient l'honneur de nommer dans leurs vers toutes les bêtes et tous les légumes : il dota la langue poétique d'une foule de mots comme *chou*, *carotte*, et *citrouille*. Mais la langue poétique n'en avait pas besoin ; ces mots sont excellents, ils ont toujours eu cours à table ou au marché, cela suffit ; ils sont mieux là que dans les nobles alexandrins. Le potager peut avoir sa beauté ; qu'un poète en soit frappé et tâche de la rendre, rien de mieux ; mais qu'un poète se trouve héroïque et croie sauver la poésie en introduisant dans son vocabulaire toute l'arche de Noé, c'est bouffon, et c'est le cas de Delille. Il n'aurait pas dû se glorifier d'écrire *bœuf* et *vache* dans le même poème des *Jardins* où il dit au lieu de *cheval*

Cet animal guerrier qu'enfanta le trident.

Oui, Delille introduit le mot propre, mais parce qu'il est sûr de faire du bruit en écrivant *oseille*, *poire*, et *crapaud*, et il fait du mot propre le lieutenant de la périphrase

qui reste sa forme favorite, et à qui très justement il doit sa dérisoire renommée (1). Et si cette renommée n'avait pas été aussi grande et belle au début du XIX[e] siècle, et n'avait pas donné alors une si grande autorité à l'exemple de l'auteur, nous aurions pu ne pas parler d'une tentative qui ne porta que sur le détail et l'extérieur de la poésie et ne toucha pas aux principes. Tout ce que nous pouvons en dire, c'est que le succès de Delille et de ses disciples créa en faveur du mot propre un précédent dont pouvaient profiter un peu des successeurs plus heureux, et que les tâtonnements de l'école dans l'art de décrire, ses rares et brèves réussites, ses fautes constantes, devaient servir de leçon.

La description impossible. — Car pour arriver à bien décrire il n'y a pas seulement à vaincre le style poétique, il faut aussi changer le tour d'esprit des poètes, les ramener à la naïveté dont ils sont si loin, au respect et à l'amour de l'*objet*, qui permet seul de rencontrer les effets pittoresques, parce qu'il empêche de rechercher les effets de style, et garde l'auteur de vouloir briller plus que son tableau. Ces poètes se croient habiles et le sont, mais l'art qu'ils savent n'est pas celui qu'exige le genre nouveau si témérairement choisi ; ce qu'il leur faudrait, c'est l'art homérique et surtout l'âme homérique qui s'intéresse avec tant de grâce naturelle au « divin porcher » Eumée et à la construction du lit nuptial d'Ulysse. Et ce n'est pas seulement pour les descriptions modestes mais aussi pour les tableaux dramatiques les plus dignes des *genres nobles* que cet état de grâce est nécessaire, et sans lui les descriptions et les récits manquent des qualités essentielles.

(1) Si nous avions à parler de versification nous aurions à louer Delille chez qui A. Chénier put trouver les plus heureuses de ses hardiesses.

Nous en chercherons la preuve dans un des plus célèbres passages du seul poète de ce temps, dans l'*Aveugle* de Chénier.

Combat des Centaures et des Lapithes. — Chénier était le disciple et l'ami de Le Brun, l'émule de Delille, leurs exemples lui sont présents aussi bien que les plus beaux souvenirs antiques, et c'est ce qui produit la singulière bigarrure de son style où la fausseté contemporaine l'emporte si souvent sur la franchise antique. Et nous allons voir que ces défauts d'élocution ne sont pas chose extérieure et facile à dépouiller, mais tiennent à un état général de l'esprit qui exerce sa fâcheuse influence sur la composition et peut-être sur la conception du sujet.

Parmi les tableaux si nombreux que contient cette belle pièce de l'*Aveugle*, le plus brillant, le plus dramatique, le plus soigné, le plus hardiment versifié est le combat des Centaures et des Lapithes. Chénier l'a imaginé magnifiquement.

La nuit, au fond de la gorge du Pénée, dans une clairière de l'antique forêt, un festin éclairé par le feu de l'autel aux flammes hautes et par des torches fichées dans de gigantesques arbres de fer ; les géants Lapithes et les Centaures sont réunis pour les noces de Pirithoüs et d'Hippodamie. La table est un chêne énorme dont on a équarri le dessus ; le cratère est un immense vase d'airain, des femmes y puisent le vin pour le verser aux convives, ou apportent les dos rôtis des porcs et des bœufs. A la fin du repas, la bataille éclate, autour de l'épouse demi-nue, entre les géants et les hommes-chevaux ivres. De cette esquisse Victor Hugo aurait tiré quelque tableau comme son Ravin d'Ernula, avec une autre « collection de monstres » d'une sauvage beauté. Cette esquisse, Chénier l'a certainement eue dans l'esprit parce qu'il nous en fournit

tous les traits, mais la poétique du temps lui défend de la traduire d'ensemble en beaux vers qui, placés au début, donneraient au drame l'indispensable décor ; il l'a morcelée, dispersée, perdue d'un bout à l'autre de la pièce et l'a enveloppée d'un si beau style et de tant d'expressions créées qu'on ne s'y reconnaît plus bien. La poétique du temps veut que la gorge du Pénée nous soit connue ; pas de description, une allusion suffit avec une personnification :

> Enfin l'Ossa, l'Olympe et les bois du Pénée
> *Voyaient...*

Nous apprenons au vers quatre seulement qu'il fait nuit ; qu'est-ce qui éclaire cette nuit ? « Un long arbre de fer hérissé de flambeaux » (nous le savons au vers douze), et aussi le feu de l'autel (nous le savons au vers trente-six) ; aux vers quinze-seize la table, dont il n'a pas encore été question, roule et écrase trois Lapithes ; au vers vingt-deux, première mention du cratère immense ; au vers quarante-deux, tout à la fin, on nous fait entendre des « hurlements de femme » sans nous avoir dit qu'il y avait là des femmes. Le résultat c'est que le lecteur ne peut pas comprendre et réaliser à l'instant même les petites scènes que lui présente le poète ; il devrait pour cela savoir sa mythologie grecque, l'histoire de Thésée et de Pirithoüs ; il devrait encore à chaque combat deviner lequel des deux adversaires est le Centaure, lequel est le Lapithe. Est-ce l'homme, est-ce le monstre qui frappe ou qui est frappé ? Il faut un raisonnement pour l'établir ; c'est parfait selon la poétique pseudo-classique, mais c'est justement le contraire du pittoresque.

Et le style ! Il faut s'appliquer pour répartir les trois peaux de lion (les 3 lions, dit le texte) sur les *quatre flancs* et le *double sein* de Macarée. Il faut pénétrer de savants hypallages : « le bras ivre » d'Eurytus, les pieds d'Eury-

nome « agités en un cercle rapide ». Il faut rectifier des tropes : « érable noueux », « chêne brûlant » pour massue d'érable, tison de chêne ; goûter des alliances de mots, « s'armer de flamme » ; traduire des latinismes, « l'*ongle* frappant la terre », pour le bruit des sabots frappant..... ; « les vases brisés » pour le fracas des vases qu'on brise, « les guerriers meurtris » pour les plaintes des guerriers qu'on tue. Et nous en passons beaucoup. Il n'y a guère de texte qui puisse fournir la matière d'une explication plus nourrie de remarques, mais ces textes qui font le bonheur des candidats à l'agrégation ne font pas celui du lecteur ; et peu importe ici qu'il y ait beaucoup à louer dans le passage, il suffit qu'il y ait beaucoup à expliquer pour que le tableau ne soit pas bon. La poésie de salon peut être une aimable joute entre la subtilité du lecteur et celle de l'auteur, la vraie poésie descriptive est tout autre chose ; elle doit s'imposer à l'imagination et non pas faire travailler l'entendement.

Signes rassurants. — Donc à la fin du XVIIIe siècle l'instrument poétique est si mauvais qu'il oppose un obstacle parfois insurmontable même au génie d'un Chénier. Il y a pourtant quelques signes d'une amélioration prochaine. Si le mensonge universel a pu devenir la méthode d'expression poétique, c'est que la poésie n'était plus qu'un jeu de société sans importance ; tout effort pour fuir la frivolité mondaine doit être salutaire. Delille et son école avec leur projet d'instruire et de peindre ; Parny et sa suite avec leur désir de toucher, quelles que soient la sécheresse de leur didactisme, la nullité de leur pittoresque ou l'impureté de leur émotion, ont été utiles. Le Brun lui-même, le plus médiocre des trois, avait si fort la volonté et l'orgueil de la haute poésie qu'il lui arrive (bien rarement) d'atteindre à l'expression vigoureuse et sobre.

L'accueil que le public fit à leurs œuvres leur fut

d'ailleurs un bon conseil, Delille s'efforça vers la sensibilité (1), Parny vers l'élégie pure. C'est un curieux spectacle de voir ces deux bons compères Parny et Bertin qui faisaient la fête à La Caserne et ailleurs, avertis par le succès, essayer de réduire à l'unité leurs multiples amours, et faire servir les pièces inspirées par des liaisons nombreuses et quelconques, à chanter une *Eucharis* ou une *Eléonore* toujours plus idéale d'édition en édition. On attend un poète de la nature, un poète de l'amour ; on va trouver l'un et l'autre ensemble dans un même homme, Chateaubriand.

II

Chateaubriand

Novateur en prose et non en vers. — Cet écrivain, si poète dans sa prose par le rythme, le style et le sentiment, ce poète qui même dans ses poésies fait quelques beaux vers, est par son œuvre en prose l'initiateur du siècle nouveau et par ses ouvrages en vers un amateur estimable et quelconque, impossible à discerner dans cette foule où s'élaborent des tragédies, des romances et des poésies fugitives. Et pourtant il voulut être aussi un grand poète en vers ; après le succès d'*Atala* et du *Génie*, il revint à la poésie par laquelle il avait débuté jadis, et tâcha de mettre en vers ces nouveautés qui faisaient l'admiration ou l'horreur des contemporains, et il échoua tellement qu'il dut

(1) Delille signale et loue dans son œuvre les passages où il s'est montré *sensible* et tout spécialement une « peinture des impressions que fait sur nous l'aspect des ruines, morceau alors absolument neuf dans la poésie française », une « peinture de la mélancolie,.... de la dégradation de la nature vers la fin de l'automne » et même une « plantation sentimentale qui a su faire des arbres, jusqu'alors sans vie et pour ainsi dire sans mémoire, des monuments d'amour, d'amitié... » etc. (*Les Jardins*, Préface de 1801)

s'en apercevoir lui-même. La honte de n'être qu'un sous-Fontanes arrêta ses tentatives lyriques ; il reporta son espoir sur la tragédie sacrée, mais il eut peur sans doute d'être vaincu par Racine en ce genre, comme par Fontanes en l'autre, et n'osa présenter son œuvre dramatique qu'à l'auditoire idolâtre de l'Abbaye au Bois.

Ces vains efforts pour rester poète en vers suffiraient à nous montrer que Chateaubriand ne sut pas, dans la masse brillante de son style, distinguer le neuf du vieux. Tout ce qu'il fit jamais de beau fut fait d'instinct, de génie, sans critique et malgré la critique de l'auteur, de ses amis et de ses ennemis. Qu'un auteur ne se juge pas clairement lui-même, on le comprend sans peine. Que ses amis, même un Joubert, se laissent trop facilement séduire par « l'enchanteur » et l'admirent un peu confusément, on l'admet encore. Mais que des ennemis nombreux, compétents, munis de talent, d'esprit, et malveillants à souhait n'aient pas pu désigner avec la sûreté de l'expérience et l'infaillibilité de l'instinct ces nouveautés détestables, c'est plus surprenant. Il est certain pourtant qu'ils ne le purent pas. Ils étaient gens de goût et du même goût que les amis de l'auteur, que l'auteur lui-même. Il pouvait y avoir dispute entre eux tous sur le *genre sauvage* et le *merveilleux chrétien ;* mais ce sont d'assez minces détails qui n'empêchent pas amis et ennemis de ne former qu'une école quand il s'agit du style, et de signaler, les uns avec ménagement, les autres avec rudesse, les mêmes défauts, affectations trop fortes, figures violentes, abus de la rhétorique et du vocabulaire iroquois, en un mot les fautes de goût. De ces fautes, l'auteur docile en corrige beaucoup ; ce qu'il laisse, il est tout prêt à le blâmer et le blâmera en effet chez d'autres, dès que d'autres auront osé égaler ses audaces.

Politique et littérature. — Si la lutte fut ardente autour

d'*Atala* et du *Génie*, c'est qu'il s'agissait, à propos d'œuvres littéraires, de politique et de religion. Sur les questions de forme, ces hommes, de même éducation poétique et de même goût, s'entendaient en somme, et Chênedollé remarque justement que toutes les critiques faites par les innombrables auteurs de rapports et d'articles sur le *Génie du Christianisme* « portent sur une trentaine de phrases et d'expressions répréhensibles ». On critiquait plus vite et plus doucement les trente phrases, et l'on admirait plus chaudement tout le reste, quand on tenait pour le catholicisme et contre la Révolution ; on passait vite sur les éloges et l'on insistait sur les trente phrases, quand on était pour la philosophie et la Révolution. Mais le temps n'était pas encore venu des querelles littéraires.

Goût archaïque. — Chateaubriand acceptait tout, aimait tout dans le style poétique de son temps, et ne fallait-il pas tout en aimer pour tout transporter dans la prose comme il fit ? Jusqu'à lui la prose avait presque échappé aux lois qui perdaient la poésie, ce fut lui qui voulant l'élever à la hauteur épique, prit à la poésie son vocabulaire, sa rhétorique et sa loi, ce qu'il prenait du moins avec tous les contemporains pour sa loi, le mensonge systématique. Si l'on pouvait douter que Chateaubriand ait commis lui aussi cette erreur de principe sur la poésie, il suffirait de l'écouter lui-même. Parlant de l'épopée qui

Se soutient par la fable et vit de fiction,

il renforce cette citation de Boileau par cette autre de Plutarque : « Là il n'y a point de poésie où il n'y a point de menterie. » (*Génie du Christianisme*. II, I, 5.) — Et plus loin il écrit ceci : « La poésie est toujours nouvelle parce que l'erreur ne vieillit jamais et c'est ce qui fait sa grâce aux yeux des hommes. » (*Génie*. III, III, 3, etc...) Cette opinion est dans Aristote ; sans doute elle avait cours

avant lui et aura cours après, mais elle n'en est pas moins une aberration, et si elle n'a pas empêché Chateaubriand d'être un inventeur, elle l'a empêché d'être un réformateur ; c'est-à-dire qu'elle lui a laissé donner quelques très beaux exemples parce qu'il était un artiste de génie, mais elle a presque noyé ces beautés sous la masse de ses chères erreurs, de ses fables, de ses fictions, de son merveilleux, de ses allégories, de ses allusions, de ses périphrases et de ses mots nobles. Et l'on ne peut s'empêcher de se dire que s'il ne sut pas haïr et chasser ces vieilleries, s'il se fit de la poésie cette idée fausse et laide, c'est qu'il ne fut pas assez poète.

Trop souvent il obéit moins à son génie qu'aux préjugés de son temps et aux conseils de Fontanes.

Influence de Fontanes. — Il est probable que l'influence de Fontanes sur Chateaubriand fut désastreuse. Fontanes fut, en littérature comme dans le reste, excessivement habile et d'une prudence un peu basse ; il était très écouté de Chateaubriand qui croyait devoir beaucoup à ses bons avis. Certains aveux de Chateaubriand, et l'étude des changements apportés aux passages de l'*Essai* qu'il reprit plus tard, pourraient bien montrer que s'il avait librement suivi sa première veine, il aurait fait, à force d'être lui-même, éclater à tous les yeux, même aux siens, la contradiction entre l'art si neuf de ses peintures et l'insupportable archaïsme de la rhétorique ambiante : alors forcé de choisir il aurait rompu avec les errements anciens et aurait été le vrai, le seul chef d'une école littéraire nouvelle. Fontanes sut lui persuader d'être plus modérément original ; au point de vue du succès immédiat il avait raison sans doute, et au point de vue de la postérité il put sans peine éveiller des scrupules chez l'ancien collaborateur de l'*Almanach des Muses* ; il lui fit espérer qu'en

habillant des sentiments nouveaux en style classique (1) (ou cru tel), il serait le novateur génial sans témérité, qui sait concilier la tradition et la nouveauté, ne tombe dans aucun excès, et atteint la perfection. Les novateurs ont bien tort de vouloir atteindre la perfection ; s'ils savaient combien il y a peu de neuf dans le style le plus neuf, ils auraient moins peur d'en trop mettre ; en revanche ils ne tenteraient pas d'en mettre plus qu'ils ne peuvent, s'ils savaient qu'ils créent sans le savoir et innovent à l'aveuglette. Encore faut-il ajouter qu'en parlant de style, on ne donne jamais au mot *neuf* tout son sens ; c'est renouvelé qu'il faudrait dire, car il n'est rien qu'on ne puisse retrouver dans l'*Iliade* et l'*Enéide ;* on appelle neuf ce dont la génération précédente n'a pas usé. L'ambition trop grande de Chateaubriand fut complice des suggestions de Fontanes. « Ne serait-il pas possible, écrit-il, d'associer le respect des anciens aux exigences du goût moderne, de marier ainsi les écoles et d'en faire naître le génie d'un âge nouveau ? » Et c'est pour cela qu'il se retient d'être moderne, qu'il veut doser l'ancien et le nouveau ; de là l'artifice : « Marier les deux écoles. » Il ne pouvait rien naître de ce mariage métaphorique.

Style de Chateaubriand : image moderne. — Chateaubriand n'en a pas moins créé l'*image moderne* et par là il est le premier qui ait pu décrire. Par exemple il nous a montré « le camp plongé dans le sommeil, les tentes encore fermées d'où sortaient quelques soldats à moitié vêtus, le centurion qui se promenait devant les faisceaux d'armes en balançant son cep de vigne, la sentinelle immobile qui pour résister au sommeil tenait un doigt levé dans l'atti-

(1) « Il m'apprit..... à mettre, autant qu'il était en moi, la langue classique dans la bouche de mes personnages romantiques. » *Mémoires d'Outre-Tombe.*)

tude du silence ; le cavalier qui traversait le fleuve coloré des feux du matin, le victimaire qui puisait l'eau du sacrifice et souvent un berger appuyé sur sa houlette qui regardait boire son troupeau ». Voilà six images d'importance et de beauté inégale, mais toutes irréprochables ; et le passage fut à son apparition, comme il est encore, unanimement admiré. Faut-il après l'exemple, donner la définition de l'image ainsi comprise ? C'est la représentation par des mots d'un objet, d'une personne, d'un paysage, d'une scène ; il ne s'agit pas comme pour l'image pseudo-classique de représenter l'objet donné avec les traits d'un objet voisin ; non ; il faut représenter l'objet aussi clairement que possible en l'appelant par son nom, en expliquant par la tournure la plus simple et avec les mots propres les diverses circonstances qu'on veut reproduire. Il faut scrupuleusement éviter toute figure de mot, de passion, ou de pensée qui détournerait sur les mots l'attention qu'on veut appeler sur les choses. Il n'est donc aucunement besoin des dix-huit qualités du style tempéré ou des vingt-quatre du style sublime ; propriété et simplicité suffisent, — avec le génie, un génie d'espèce assez neuve puisqu'il consiste à voir la beauté des choses, à sentir en les regardant une émotion, une volupté d'artiste, et à savoir distinguer pour l'exprimer « le détail caractéristique qui met l'objet en plein relief et y amasse la lumière et y appelle le regard ». (Faguet, *XIXe siècle*, Chateaubriand. VI.)

Il ne serait pas difficile de trouver avant le XIXe siècle chez plusieurs écrivains, plusieurs traits analogues à ce que nous appelons ici l'image ; il ne serait pas difficile de montrer que les prédécesseurs immédiats de Chateaubriand ont déjà regardé la nature avec passion ou avec méthode ; mais si l'œuvre de Chateaubriand a été préparée avant lui elle n'a bien été faite que par lui. Avant

Rousseau tout ce qu'on peut citer même chez les poètes les plus artistes et les plus épris de la nature, Virgile ou La Fontaine, n'est qu'un petit nombre de beaux hasards. Chez Rousseau l'émotion trop forte empêche la vision d'être distincte ; « l'or des genêts et la pourpre des bruyères » le font entrer en rêverie, puis en extase, puis en délire, il continue à regarder mais il ne voit plus, il ne voit que ses songes, ses désirs et le trouble de son âme qui crie vers son Dieu « O Grand Etre, O Grand Etre ! » Comment peindrait-il ce qui le jette ainsi hors de lui-même ? et quand parfois il est calme, il retombe dans le défaut habituel de tous les descriptifs, l'analyse patiente et minutieuse où les traits capables de frapper, au lieu d'être isolés et mis en saillie, sont perdus dans la masse des détails inutiles et dans l'ennui des énumérations.

Dans Chateaubriand lui-même les phrases comme celle que nous avons citée ne sont pas en très grand nombre, et l'on ne pourrait probablement pas en remplir plus de vingt pages ; mais ce n'est plus une rencontre isolée et l'on sent bien que l'auteur a le goût de voir les réalités et l'aptitude à en exprimer la beauté. C'est ce qu'on pourrait appeler le réalisme pittoresque de Chateaubriand, qui fut d'ailleurs le plus idéaliste des hommes. C'est par ce peu de réalisme qu'il est nouveau (1) ; c'est pour s'être encore trop défié du réel qu'il laissa inachevée la réforme nécessaire. D'abord il ne se contente jamais de la beauté des choses vues, il corrige, il supprime, il arrange, il ennoblit les poses, établit la symétrie, anime le paysage ou le complète d'un détail frappant. Sainte Beuve, ami de la nuance, que la haine du voyant poussa de bonne heure à l'antipathie pour le pittoresque, est choqué des « images verticales » qui achèvent un trop grand nombre de ses

(1) Nous ne parlons que du style.

descriptions, le héron blanc, la colonne, la statue ; certes il y en a plus qu'on n'en voudrait, mais ce n'est que l'abus d'un procédé très ingénieux, et l'auteur avait bien le droit d'augmenter son plaisir en achevant par le rêve les beautés qui dans la nature l'avaient ému sans le satisfaire pleinement ; cet idéalisme-là n'est qu'une variété du réalisme bien loin d'en être la contradiction.

Autres images. — Chateaubriand a plus gravement péché contre le réel, en mêlant à ses passages les plus pittoresques ou les plus exacts de déconcertantes fictions, qui furent, à n'en pas douter, ce que ses amis et lui prirent pour ses plus grands bonheurs de style. Les aspirations et les rêves, que Chateaubriand mêlait à tous les spectacles et à tous les sentiments, sont assurément une des grandes nouveautés qu'il apporta, mais la forme qu'il leur donna fut toujours, quand il ne se servit pas de la prose simple, archaïque ou d'une nouveauté illusoire. Le désir d'exprimer l'ineffable et de montrer l'invisible l'a conduit à remettre à neuf quelques-uns des pires procédés de la pire rhétorique, allégorie, mythologie, métaphores éblouissantes. Dans une description très poétique, au milieu d'une harmonie très berceuse, c'est d'une étrangeté qui peut séduire : « La nuit était délicieuse. Le Génie des airs secouait sa chevelure bleue embaumée de la senteur des pins et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins du fleuve. » Le voisinage du Génie et des crocodiles serait pénible partout ailleurs que dans cette mélodie. Chateaubriand aima trop ces rapprochements et ne prit pas toujours la peine de les entourer de musique. Voici comment il parle de Napoléon s'évadant de l'île d'Elbe : « Une nuit entre le 25 et le 26 février, au sortir d'un bal dont la *princesse Borghèse* faisait les honneurs, il s'évade *avec la victoire....* il rencontre deux frégates, un vaisseau de 74 et le brick

de guerre *le Zéphyre* qui l'accoste et l'interroge, il répond lui-même aux questions du capitaine ; *la mer et les flots le saluent*..... (1). » Voilà l'évidente contradiction, le mélange du réel avec un vieil idéal de convention. L'auteur se trompe : que la mer et les flots saluent l'empereur, soit ; mais alors qu'il nous montre sur cette mer peu réelle, au lieu du capitaine d' « un vaisseau de 74 » quelque Génie des eaux secouant sa chevelure verte embaumée de la senteur des goémons. Et c'est pour faire du nouveau que Chateaubriand a mis exprès dans les *Mémoires* ces énormités ; c'est pour montrer que nul ne serait plus romantique que lui, à une époque où il maudissait les romantiques d'avoir fait oublier ses propres audaces. Au temps d'*Atala* et du *Génie*, quand il était celui qui épouvante les arriérés et les timides, le goût seul l'aurait préservé de telles fautes ; mais aiguillonné par le succès des disciples qu'il reniait, il va chercher, pour les surpasser toujours en tout, des effets inédits non pas dans les nouveautés qu'il ne sait pas reconnaître, mais dans l'exagération des erreurs qu'on abandonne. S'il n'avait pas voulu dans ses *Mémoires* être plus jeune que les jeunes, il n'aurait pas si bien montré qu'il appartenait à un autre âge, à une autre école et qu'il ne comprenait pas bien ce qu'on cherchait de neuf autour de lui, ce qu'on pouvait trouver de neuf chez lui-même.

Il est vrai que ses disciples ne comprenaient pas très bien non plus ; ils s'égaraient souvent à travers les exemples contradictoires du maître ; nous avons déjà cité une des beautés qui les troublèrent le plus : « le Génie des airs secouant sa chevelure bleue » ; en voici une autre analogue : la lune « jette son manteau d'argent sur

---

(1) ***Mémoires d'Outre-Tombe.*** Ce passage n'est pas de l'époque qui nous occupe, mais pris à la dernière œuvre de l'auteur, il nous a paru révéler son goût d'une façon plus concluante.

le dos des ombres ». « Voilà du style pittoresque, de la grande nouveauté de style », dit Villemain (rapporté par Chênedollé) et Sainte-Beuve déclare ce jugement « incontestable et dit à merveille » (Chateaubriand et son groupe. T. II, page 292). Ce sont encore des images, mais d'espèce connue : au lieu de représenter une chose vue, elles représentent une chose imaginée qu'il n'est pas difficile de voir en esprit ; c'est une mythologie concrète, analogue à celle des païens, n'en différant que par les noms et quelques petits attributs : la *chevelure du Génie*, au lieu de l'écharpe d'Iris ; le *manteau d'argent de la lune*, au lieu des voiles de la nuit. Pourtant si l'on y trouve tant d'éclatante nouveauté, c'est qu'il y en avait en effet ; il y avait le charme de l'harmonie, la surprise d'une allégorie inédite et l'admiration de « l'expression créée ». Mais c'était du fictif donné pour tel, cela était vieux, et c'est justement pourquoi ce fut encore plus admiré que le pur pittoresque dont nous avons parlé d'abord.

Mythologie catholique. — Cette mythologie vague et brillante telle que la crée Chateaubriand sera reprise par les poètes romantiques ; ils seront séduits plus encore par la mythologie catholique, les anges, archanges, chérubins, séraphins, vierges célestes, et Dieu le Père, enfin proclamé digne de succéder à Jupiter dans le noble emploi de machine épique. C'est évidemment une épave des *Martyrs* qu'ils recueilleront, mais comme c'était déjà une épave de Milton et du P. Lemoyne, sans compter beaucoup d'autres, nous n'insisterons pas sur la part de responsabilité qui revient à Chateaubriand dans ce travestissement pseudo-chrétien. Nous signalerons seulement que là encore Chateaubriand ne fut pas réformateur ; il se contenta d'employer le merveilleux céleste selon les recettes de Virgile déjà mal imitées d'Homère ; il lut et admira la poésie biblique, mais il préféra malgré tout l'Enéide ; le

ciel et l'enfer des *Martyrs* le montrent assez. Il se servit du catholiçisme comme d'une mine à fictions et prouva par là que Boileau n'avait pas eu tort de s'opposer à ce qu'on fît de l'ange Gabriel le successeur d'Iris, et de Jéhovah le remplaçant de Jupin. La réforme que Chateaubriand pouvait faire et qui eût donné tort à Boileau, c'eût été de ne pas remplacer par une contrefaçon le merveilleux païen justement délaissé, de fermer pour toujours ce magasin d'accessoires épiques et de se contenter, si l'on voulait du merveilleux, de celui que la religion oblige ses fidèles à croire, des mystères et des miracles qui sont pour le croyant plus vrais que toute réalité sensible. La poétique de Boileau est bien construite ; il est difficile quand on en accepte les principes, comme faisait Chateaubriand, d'en refuser les détails ; c'est aux principes que devait s'attaquer la réforme à venir et c'est ce que Chateaubriand ne pouvait pas faire sans forcer tous ses goûts et sa nature même. Lorsqu'il traite du tort que faisait aux poètes la mythologie dans la description de la nature, Chateaubriand est d'une si étonnante timidité qu'on ne sait s'il faut l'attribuer au respect de Boileau ou à la crainte de se trouver face à face avec la réalité, sans aucun intermédiaire poétique pour la voiler et l'embellir. « Nous ne voulons point

Chasser les tritons de l'empire des eaux...

Mais enfin, qu'est-ce que tout cela laisse au fond de l'âme?... Oh ! que le poète chrétien est plus favorisé dans la solitude où Dieu se promène avec lui ! Libres de ce troupeau de dieux ridicules qui les bornaient de toute part, les bois se sont remplis d'une Divinité immense. *Le don de prophétie et de sagesse, le mystère et la religion semblent résider éternellement* dans leurs profondeurs sacrées. » Il ne veut pas chasser les dieux, dit-il, pourtant il les chasse, et fait bien ; d'ailleurs il n'y a pas grand mérite, puisqu'ils s'en

allaient déjà. Mais s'il chasse des forêts une religion, pourquoi donc en remet-il une autre ? — Pour remplacer l'erreur par la vérité ? — Simple apparence. L'auteur nous annonce des forêts chrétiennes où résidera le *don de prophétie ;* cela ne nous changera guère des chênes prophétiques de Dodone, et ne sera pas chrétien du tout. Même s'il nous épargne les douteux miracles et nous montre seulement « les bois remplis d'une divinité immense », ce sera sans doute plus éloquent et plus sublime que la mythologie païenne, mais ce ne sera pas pittoresque. Voir Dieu dans la nature, c'est encore une façon de ne pas voir la nature ; c'est revenir à J.-J. Rousseau, ce n'est pas être inventeur. Sans doute le génie de Chateaubriand nous a donné ce que sa critique ne nous promettait pas, la beauté des forêts sentie et rendue sensible ; mais sur ce point sa critique et aussi plusieurs de ses exemples devaient conduire ses admirateurs à l'imitation de ses parties les moins neuves. Aussi ne devrons-nous pas être surpris de voir que l'influence de Chateaubriand sur les poètes romantiques ait eu surtout pour effet de faire durer chez eux l'emploi de tous les procédés pseudo-classiques.

Style archaïque. — Ces procédés, Chateaubriand les connaît tous, les aime tous, il en remplit son style d'autant plus qu'il le soigne davantage et que le *genre* de l'ouvrage est plus *noble ;* il sait par cœur la hiérarchie des genres et ne se trompe pas sur les figures que réclame l'épique ou le familier ; c'est ainsi qu'il bourre le *Génie* de mots propres, de mots savants et de mots exotiques : il écrit dans l'*Itinéraire :* « J'ai été dévoré de punaises dans la vallée de Lacédémone » et dans les *Natchez* : « un tube enflammé surmonté du glaive de Bayonne » ; il sait qu'une épopée doit contenir des comparaisons homériques : aussi compare-t-il Chépar

au « ver laborieux qui ourdit la plus belle trame » (*Natchez*) et Mérovée à un lion de Numidie (*Martyrs*). Et comme il faut toujours que les contraires se rencontrent chez lui, à côté de ces comparaisons banales ou ridicules nous en trouverons d'autres d'une espèce neuve, celle-ci : « cette haute colonne qui se montre seule debout dans le désert, comme une grande pensée s'élève par intervalle dans une âme. .» C'est la *comparaison ascendante* qu'aimera tant Lamartine ; celle-ci encore qui n'est pas ascendante mais qui elle aussi contient une image et un symbole (seulement l'image est le deuxième terme au lieu d'être le premier) : « le cœur le plus serein en apparence ressemble au puits naturel de la savane Alachua : la surface en paraît calme et pure, mais quand vous regardez au fond du bassin, vous apercevez un large crocodile que le puits nourrit de ses eaux ». En résumé nous trouvons dans Chateaubriand plusieurs styles presque toujours mêlés l'un à l'autre, dans des proportions qui varient avec les genres et les époques, d'abord un style parfaitement archaïque, puis de fausses nouveautés, sa mythologie chrétienne ou fantaisiste ; puis le style de son temps, où l'influence de Buffon et du botaniste J.-J. Rousseau fait qu'on rencontre une foule de mots techniques, à côté d'une foule de métaphores ; enfin le style direct et concret par lequel il préparait le renouvellement de l'histoire et de la poésie, en faisant de la littérature un art plastique.

Chateaubriand a dit : « En moi commençait avec l'école dite romantique une révolution dans la littérature française (1). » Il l'a dit et c'est vrai ; nous devons donc nous attendre à trouver dans le style dit romantique, comme dans le sien, moins de nouveau que de vieilles choses lentes à mourir.

(1) *Essai sur la littérature anglaise.*

III

Quelques poètes

Deux strophes. — Il y avait vers 1800 deux strophes célèbres et souvent citées par les critiques, la strophe de Le Franc de Pompignan et la strophe de Pierre-Laurent Carré ; on connaît encore celle de Pompignan :

. . . .
L'astre poursuivant sa carrière
Versait des torrents de lumière
Sur ces obscurs blasphémateurs.

Voici celle de Carré (il s'adresse à la vieillesse) :

Plus le chêne compte d'hivers
Plus il déploie un vaste ombrage ;
Le fleuve en s'approchant des mers
Accroît l'orgueil de son rivage ;
Ton sort n'est pas moins glorieux,
Et, sur la fin de ta carrière,
Rivale de l'astre des cieux,
Tu te couches dans la lumière.

Si l'on a oublié cette belle fin de strophe, c'est peut-être par hasard, c'est peut-être pour des raisons ; elle a le tort de rappeler indiscrètement la précédente, et le tort plus grand de gâter la belle image finale par une métaphore ; c'est le soleil qu'on voit se coucher dans la lumière, mais c'est à la vieillesse que le beau couchant est attribué par le texte, et ça dérange un peu les esprits qui ne sont pas nourris de J.-B. Rousseau (1). Mais ces deux strophes nous forcent *à voir* un coucher de soleil, et elles nous

---

(1) Pour savoir ce que cette image pouvait donner, il faut lire la belle pièce des *Quatre Vents de l'esprit* (Livre lyrique. XLVIII, 3).

Le vieillard regardait le soleil qui se couche.
Le soleil regardait le vieillard qui se meurt.

suggèrent cette image à l'endroit qu'il faut, à la fin, de façon qu'elle puisse remplir un instant la pensée. Un coucher de soleil éclatant au milieu de cette poésie où il n'y a rien de réel et où les fictions sont laides ! Quel changement, quelle entrée d'air et de lumière dans cette cave ! Il semble que ces deux exemples auraient dû suffire à enseigner le pouvoir d'une image mise à sa place ; mais non ; on admira Le Franc ; P.-L. Carré eut seul la chance de l'imiter adroitement, et l'on ne cessa pas de travestir la nature au lieu d'en transporter quelques traits dans des strophes que sa beauté aurait rendues immortelles.

Imitateurs de Chateaubriand. — Après *Atala* tous les poètes subissent l'influence de Chateaubriand, c'est-à-dire qu'ils traduisent en vers de longs passages de sa prose, ou bien ils rivalisent avec lui sur un thème descriptif qu'ils lui empruntent, forêts, orages, clair de lune. Ainsi avait fait Delille pour Buffon et c'était devenu un jeu de comparer dans l'*Histoire naturelle* et dans *Les trois règnes de la nature* les portraits du chien, du cheval, du cerf, de l'âne, de l'aigle et surtout du cygne et du colibri. Buffon et même Gueneau de Montbeillard l'emportaient toujours dans ces luttes ; leur prose maniérée et brillantée paraissait franche et large à côté des vers ; et l'harmonie souvent bonne de leurs phrases semblait délicieuse auprès de ces alexandrins sourds groupés deux par deux à la mode de Boileau.

Ce fut pis encore avec les poètes imitateurs de Chateaubriand ; aucune des qualités de l'original ne passait dans leur pastiche et même un versificateur de la force de Chênedollé ne pouvait approcher de l'harmonie du texte. Chateaubriand aimait à énumérer et à transcrire dans les notes de ses ouvrages ces nombreuses imitations poétiques, il les louait souvent, avec sincérité, les sentant inférieures. Il est en effet curieux de mesurer, en étudiant

le même orage décrit par Chateaubriand et Chênedollé, combien il peut tenir de poésie dans la prose et combien une traduction en assez bons vers peut en faire disparaître.

La poésie est à cette époque nettement inférieure à la prose à tous les points de vue, et c'est tout naturel : la poésie ne peut vivre que de sentiment et de beauté, on la nourrit de faits et de descriptions techniques, ou de fictions et de rhétorique.

C'est vers l'élégie qu'étaient alors portés les poètes par leur instinct et par le goût public ; et si la sincérité du sentiment doit aider au triomphe de l'expression sincère et directe, tout élégiaque qui aura mis un peu d'émotion dans sa poésie, aura sans doute contribué à préparer la réforme nécessaire du style. Or, il est arrivé à Millevoye d'être ému, jamais assez pour négliger les périphrases et les tropes, assez cependant pour n'en pas mettre beaucoup ; et comme récompense de cette sincérité relative il lui est arrivé de mettre quelques traits de nature, quelques détails vus, jusque dans l'élégie érotique. En voici un exemple : dans le *Retour* il veut que son amie quitte le rendez-vous sous les arbres avec

> Un doux souvenir dans son âme,
> Dans ses yeux une douce flamme,
> Une feuille dans ses cheveux.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans ces gracieux vers, c'est la feuille. Tous ces élégiaques du XVIIIe siècle et de l'Empire qui passent leur vie dans les bocages et les bosquets, sur l'herbe, sur la mousse, aux bords des ruisseaux, n'y ont jamais trouvé qu'un sol bien propre, où ne courent ni araignée, ni fourmi, où rien ne traîne, ni brins d'herbe sèche, ni feuille morte ; les prairies sont là pour fournir un tapis moelleux et bien brossé que les arbres doivent ombrager sans le salir et le ruisseau rafraîchir sans le

mouiller. On se sent dans un décor de papier peint où les personnages viennent réciter leur rôle, tenir leurs propos et faire leurs gestes de salon ou d'alcôve. C'est déjà quelque chose qu'on puisse louer chez Millevoye une nature parfois moins artificielle. Mais il ne faudrait pas insister ni chercher dans cet estimable poète mort jeune des signes précis et nombreux d'une réforme dans le style, il n'y en a pas ; il y aurait au contraire une belle liste à dresser de périphrases, d'expressions créées, d'exclamations, d'allégories et de personnifications : « fatal oracle d'Epidaure », « l'infidèle insomnie »,

Salut, bosquet délicieux
Planté par la main du mystère,

etc.

Après Chateaubriand le style poétique est ce qu'il était avant lui, et les différences qu'il serait aisé de marquer entre les divers poètes tiennent au goût et au tempérament de chacun et non pas à une évolution comme il serait naturel de le croire ; Parny a moins de vieilles élégances que Fontanes et Millevoye, plus jeunes de huit ans et de vingt-neuf ans ; Fontanes et Millevoye en ont parfois moins que plus d'un de leurs successeurs, je dis des plus romantiques ; mais ils n'ont rien de nouveau.

IV

Théories et polémiques

Personne ne pense alors à une théorie du style romantique. Nous avons vu que Chateaubriand proclame le style intangible. Mme de Stael n'y pense guère, quoiqu'elle en ait parlé quelquefois, et qu'elle ait fait un *Traité des fictions ;* elle était d'ailleurs bien trop mondaine pour vouloir toucher aux conventions reçues et la langue poétique

en était une ; elle n'était pas assez artiste pour se soucier d'autre chose que de se faire entendre. Quant aux classiques ils n'avaient pas de théorie à faire, ayant un dogme, une loi et un prophète, ils excommuniaient les hérétiques, au nom du goût, de l'*Art Poétique* et de Boileau.

Le GENRE romantique. — Cependant les discussions générales à propos de la littérature nouvelle ne pouvaient manquer d'agir, au moins par contre-coup, sur le style, et c'est pourquoi nous en dirons un mot.

Les discussions littéraires à propos de Chateaubriand ont été d'abord, nous l'avons constaté, sommaires et confuses ; c'étaient la politique et la religion qui lui faisaient parmi les critiques des partisans et des adversaires. Mais la grande querelle littéraire éclate enfin en 1813 à propos du livre de Sismondi : *De la littérature du midi de l'Europe*. Jusque là il n'avait été question, dans les livres et dans la critique française, que du « *genre* romantique » et cela n'avait pas d'importance ; un genre nouveau ne tirait pas à conséquence et l'on parlait couramment et sans scandale du genre descriptif, du genre historique, du genre chrétien, du genre américain, du genre délicieux, du genre ossianique, du genre mélancolique, du genre rêveur, du genre gothique et du genre troubadour ; et l'on désignait par là des nouveaux venus qui tentaient de s'ajouter à la littérature existante sans déranger les genres consacrés ; on les traitait légèrement, un peu en intrus, on n'en redoutait rien. L'histoire du premier en date, le genre descriptif, était rassurante, après un vif et court succès on le sentait démodé, les autres auraient le même sort.

La LITTÉRATURE romantique. — Mais maintenant voilà qu'on se trouvait en face d'un système nouveau, d'une opposition entre la littérature classique et une littérature dite romantique qui prétendait la supprimer et la remplacer. Et quand le cours de littérature dramatique de Schlegel

fut traduit en français, on y vit les mêmes idées plus fortement accentuées encore ; l'émotion fut vive, les critiques les plus mesurés parlèrent d'un « schisme littéraire » et le journal des *Débats* fut très embarrassé ; il y avait de quoi. Les journaux des philosophes faisaient remonter à Chateaubriand la responsabilité de ces horreurs et redoublaient d'attaques contre le *Génie* et les *Martyrs ;* les *Débats* ne pouvaient ni abandonner le monarchiste et catholique Chateaubriand qu'ils avaient toujours défendu, ni louer des doctrines devenues dangereuses. De Feletz et Dussault s'en tirèrent comme ils purent et terminèrent volontiers leurs défenses de Chateaubriand par l'apothéose de l'*Art poétique.* Si le *Génie du Christianisme* avait paru en 1813, ils l'auraient attaqué. Dussault qui avait l'esprit lent, lourd, étroit et judicieux vit très bien — l'année suivante — la portée des déclarations romantiques ; il écrit le 11 mars 1814 : « En opposant le nom de *romantique* (le mot est imprimé en grandes capitales) à celui de *classique*, Schlegel et Sismondi... sont arrivés à ce point où une question capable d'exciter de violents débats, de faire naître de longues discordes, énoncée d'abord timidement..., paraît dans tout son jour... Une question n'existe réellement que lorsqu'elle est bien posée, que lorsque ses éléments sont resserrés dans une formule simple, on la crée quand on en trouve les termes... Il faut donc présumer que les lois de la littérature *romantique* si elle en a, sont en opposition avec les lois de la littérature *classique* ou plutôt que les premières détruisent et annulent les dernières. » Tout cela n'était pas mal vu, c'était une guerre d'extermination entre l'ancienne et la nouvelle littérature. Quels sont les cris de guerre de ces barbares envahisseurs des « Etats d'Apollon ? » — « Ossian, Shakspeare, Kotzebue, GENRE REVEUR, abolition des UNITÉS DRAMATIQUES, mépris de tout art poétique,

nullité du goût. » C'était encore assez juste ; l'incohérence de ce programme tumultueux ne tient pas toute à la malveillance du critique ; elle était dans l'école. Les éléments du romantisme étaient dès cette époque nombreux et de qualité fort inégale, quelques-uns étaient de pure actualité comme la vogue d'Ossian déjà décroissante ; d'autres comme le genre rêveur devaient durer un peu plus longtemps ; l'abolition des unités n'était qu'un point d'une vaste question, l'abolition de tout art poétique ; et semblait dès lors attirer sur elle-même toute l'attention, et la détourner du principe plus important, mais plus abstrait et moins capable de passionner. Enfin la substitution de l'inspiration et du goût individuel aux règles et au bon goût était encore un principe essentiel, intéressant aussi bien le style que toutes les autres parties de la littérature, mais dont on devait peu s'occuper. Quant aux noms des auteurs étrangers, patrons des romantiques, ils ne servirent qu'à la polémique ; les classiques en usaient pour entretenir dans le public une agitation nationaliste contre les novateurs qui voulaient « submerger le génie français sous les flots de la barbarie gothique ». Les romantiques s'efforçaient de soulever une agitation de même nature contre les classiques qui résistaient à l'introduction d'une littérature nationale inspirée par l'histoire, la religion et les idées modernes, et voulaient étouffer le génie français par l'éternelle imitation de l'antiquité gréco-latine.

Il ne faut pas oublier dans quelles conditions la bataille littéraire fut engagée et conduite, et l'on comprendra sans peine qu'elle soit restée si longtemps indécise. Le jour même où Dussault, « le général en chef du parti classique » (1), annonçait le commencement des hostilités, il

---

(1) STENDHAL, *Racine et Shakspeare.* Qu'est-ce que le Romanticisme ?

constatait que des intérêts autrement considérables absorbaient toutes les pensées ; on conçoit que de 1813 à 1815 les préoccupations littéraires n'aient tenu qu'une modeste place. Tout se réunissait pour distraire les combattants : le livre de *l'Allemagne* qui aurait dû faire sensation et provoquer de grandes colères parut, mais trop tard, en 1813, déjà vieux de trois ans et dépassé par les ouvrages plus récents et plus audacieux des adeptes, Schlegel et Sismondi. L'événement littéraire le plus marquant fut la mort de Parny ; dès qu'on le dit malade, il s'organisa une manifestation classique sur son nom ; les journaux les plus opposés sur tout le reste se trouvèrent unis sur ce point, les catholiques ne furent pas les moins ardents à rendre hommage au classique auteur de la *Guerre des dieux* et des *Galanteries de la Bible ;* Parny mourut à propos pour avoir un bel enterrement et une bonne presse ; avant 1813 les *Débats* ne l'auraient pas appelé (23 décembre 1814) « un de nos plus grands poètes » et n'auraient pas constaté avec joie que « parmi tant d'événements qui laissaient si peu de place à tous les autres genres d'intérêts, la santé d'un poète devint en quelque sorte un intérêt public », et l'orateur de l'Académie, M. Etienne, n'aurait pas rappelé sur sa tombe qu'il mourait peu de temps après Delille et le suivait dans la mort comme Tibulle avait suivi Virgile.

Il n'y a pas de romantiques. — Le caractère le plus curieux de cette manifestation fut l'unanimité ; catholiques et philosophes, bonapartistes et monarchistes, fonctionnaires et opposants, tout le monde vint témoigner de sa foi classique autour de ce cercueil ; et, comme tout le monde était là, un observateur impartial aurait pu en conclure qu'il n'y avait pas de romantiques, et certes il aurait eu raison. Romantique était un mot de sens toujours obscur mais certainement injurieux ; à quelque

parti que l'on appartînt, on traitait ses ennemis de *romantiques ;* les ennemis de M. de Chateaubriand l'appelaient le chef des romantiques, tous ses amis et lui-même protestaient avec horreur. Nep. Lemercier avait écrit *Pinto* et *Christophe Colomb ;* les malveillants l'appelaient romantique ; il leur opposait son cours de littérature professé à l'Athénée de Paris (1810 et 1811), où toutes les doctrines romantiques étaient réfutées d'avance, et il publiait ce cours en 1817. Baour-Lormian avait traduit et adapté Young et Ossian, il ne se défendait que mollement d'être un hardi novateur, mais il était classique, plus même, il était avec Chênedollé le chef de la « bonne école ». M. de Marchangy venait de publier la *Gaule poétique,* toute pleine de « gothiques moutiers », et cela sentait le romantisme, mais il pouvait montrer un article des *Débats* qui le classait premier (avec Chateaubriand) parmi les élèves de Bernardin de Saint-Pierre, « un de nos grands classiques ». M. Creuzé de Lesser venait de mettre en vers les romances du Cid ; mais, pour se disculper de tout romantisme, il n'avait qu'à montrer ses vers, ceux-ci par exemple que le Cid dit à Chimène en partant pour la guerre :

> Je vous laisse le soin de *la poule craintive*
> Et des *habitants du bercail.*

Parmi les jeunes poètes, Millevoye avait pieusement reçu les conseils et les encouragements de Parny ; Pierre Lebrun, Guiraud et Soumet n'étaient pas hostiles aux nouveautés, mais étaient incapables d'en créer, leurs vers n'alarmaient personne, et Soumet put même écrire *Les scrupules littéraires de Mme de Stael* (1814) et trouver timide le livre de l'*Allemagne*, sans passer pour un révolutionnaire dangereux. Son élégie *la Pauvre Fille*, publiée la même année, qui plut beaucoup et fut louée par tout le monde dut le consoler du peu de bruit qu'avait fait sa

critique. Il était peut-être le seul poète qui n'eût pas refusé le nom de romantique, et on ne le lui donnait pas, tant sa poésie paraissait sage, modeste et douce.

On peut le dire en vérité, il n'y avait pas de romantiques (1) ; il n'y avait que deux ou trois bandes de classiques qui chacune accusait de romantisme la bande opposée, et s'indignait d'en être accusée par elle. Elles avaient toutes tort et raison ; à cette époque personne n'était romantique et, tout le monde, sans le vouloir, l'était un peu. Il n'y avait qu'à entendre le mot de certaine façon pour n'être pas romantique et pour convaincre aisément de romantisme les gens qu'on n'aimait pas. C'était si commode pour les polémistes qu'on ne peut s'attendre à trouver à cette époque une définition acceptable de ce mot nouveau. Etait romantique tout ce qu'on critiquait dans les écrits d'un adversaire ; on ne s'étonnera pas après cela que le mot soit devenu indéfinissable ; le sens en fut, on ne peut pas dire formé, mais incessamment transformé par les querelles de personnes et de partis, les monarchistes voulant sauver M. de Chateaubriand de cette épithète infamante, les philosophes essayant d'en préserver Mme de Stael. Il ne faut pas oublier que cette querelle littéraire reste pendant plus de dix ans une querelle de journalistes ; bien loin de s'éclaircir en durant, elle s'obscurcit d'équivoques intéressées, d'accusations malignes, de déclarations peu sincères. Certes il n'y a pas d'auteurs romantiques, il n'y a pas d'œuvres romantiques ; mais tous ces classiques inquiets craignent de voir tout à coup surgir

(1) Entre beaucoup de preuves qu'on en pourrait donner, en voici une : Le *Spectateur* publie dans son numéro 24 un discours de M. Jay « sur le genre romantique en littérature » ; c'est une attaque à fond ; l'éditeur annonce une prochaine « réponse des poètes romantiques ». Mais il fut impossible de trouver un seul poète romantique et la réponse annoncée ne parut jamais.

cette nouveauté dont ils parlent tant ; ils se surveillent jalousement l'un et l'autre, épient dans tout ce qui s'imprime, pour l'attribuer au romantisme, les fautes de goût et les sottises, comme si la sottise et le mauvais goût étaient nouveaux.

Le romantisme des pseudo-classiques. — Mais ils ne peuvent s'empêcher eux-mêmes d'être un peu de leur temps et de donner plus ou moins dans les genres nouveaux, le genre mélancolique, le genre rêveur, le genre scandinave. Fontanes — qui le croirait ? — a fait des vers ossianiques ; il a été mélancolique, rêveur, et par là romantique dans le *Jour des Morts*, traduit de l'anglais, et le *Cri de mon cœur ;* et Parny lui-même, le type du classique immaculé tel qu'on le vénère en 1814, ne s'est mis à médire d'Ossian qu'après avoir essayé sans le moindre succès de l'imiter. Les poètes de l'Empire, tout classiques qu'ils sont, n'ont pas cessé de chercher à être neufs, et c'est leur honneur ; on doit même remarquer chez eux une certaine réserve sur la grande question du romantisme ; ils ont évité les déclarations formelles, peut-être parce que la mode n'était pas encore aux préfaces sublimes, peut-être aussi parce qu'ils avaient un confus espoir de devenir le grand homme de la littérature du lendemain ; et le plus nul d'entre eux, Baour-Lormian, fit évidemment ce rêve, et attendit, pour condamner bien haut les novateurs, le jour où ils refusèrent de venir déjeuner chez lui. Presque tous les poètes qui ont vingt ans ou moins en 1800, Denne-Baron, Béranger, Millevoye, Pierre Le Brun, Guiraud, Soumet, restent indécis et souvent favorables aux nouveautés ; les critiques seuls sont intraitables, et les plus durs d'entre eux sont ceux qui aiment le moins la poésie et tiennent à la politique plus qu'aux lettres, tel M. Jay, fondateur de journaux, futur auteur de la *Conversion d'un Romantique*.

Il est impossible d'imaginer des conditions plus défavorables au progrès des questions engagées : un public distrait, des auteurs hésitants et médiocres (Mme de Stael meurt en 1817, et Chateaubriand a tout oublié pour la politique), des critiques médiocres aussi qui sans le savoir subordonnent leurs jugements littéraires à des intérêts d'un autre ordre, et que ces intérêts rendent aveugles, obstinés et furieux.

La peur du romantisme. — La littérature française de 1815 à 1820 donne un spectacle étrange : les œuvres sont rares, effacées et ternes, les articles de critique sont nombreux, violents, agressifs ; ce n'est pas contre ce troupeau d'auteurs moutonniers qu'est dirigée toute cette force, c'est contre une littérature à naître ; on prépare tout pour repousser dès qu'elle paraîtra l'invasion romantique. Tant d'anathèmes, tant d'articles de journaux ne pouvaient pas être perdus ; ils servirent sans doute à remplir tous les esprits de la question, à préparer le succès du romantisme en lui faisant une réclame anticipée ; ils produisirent une littérature et des auteurs romantiques à force d'en parler. Le premier romantique créé par la peur des classiques fut A. Chénier, le second fut Lamartine.

A. Chénier avait été un très grand poète, et aussi un imitateur des anciens, et un disciple chéri de Le Brun. Il dut à son génie et un peu aux anciens un naturalisme poétique dont l'expression, même gênée par le style conventionnel de son époque, était une grande nouveauté ; il dut aux anciens et un peu à Delille une versification très particulière ; il dut à Le Brun et aux anciens l'amour des hardiesses de style et spécialement des tropes ; il dut à un goût personnel, justifié d'ailleurs par les idées régnantes sur la poésie, quelques habitudes de langage assez singulières. Toutes ces marques distinctives de sa

manière auraient été remarquées sans doute, mais n'auraient pas fait très grand bruit si ses œuvres avaient paru de son vivant ; pour la coupe des vers on l'aurait trouvé plus hardi que Delille, pour les tropes moins hardi que Le Brun, on se serait un peu moqué des quelques bizarreries de sa syntaxe (suppression des pronoms, emploi bizarre des prépositions, etc.), et ces réserves faites on aurait sûrement admiré la poésie, unique alors, de son œuvre. Mais en 1819 les choses avaient bien changé ; le romantisme menaçait d'envahir la littérature, on le croyait du moins ; il fallait veiller et ce n'était pas le moment d'être indulgent aux nouveautés de métrique, aux témérités de style, aux caprices personnels ; la critique devait défendre les règles violées et leur immoler cette espèce de romantique qui surgissait du passé si mal à propos. Elle fut bien forcée de louer Chénier, mais elle ne manqua pas de le traiter durement. Ce fut un vrai coup de maître. Ainsi tous les poètes de l'école précédente étaient orthodoxes, et Chénier était hérétique ! C'était à donner envie d'être hérétique et cela devait en effet en donner l'envie à plusieurs. Voilà comment la poésie romantique, par la grâce de ses ennemis, eut un chef avant même d'exister. Le grand mérite de ce chef d'école, outre sa gloire et son génie, était d'être mort. Vivant il n'eût pas tardé de protester de son admiration pour nos grands classiques et de son attachement aux traditions littéraires. Son frère, classique intransigeant, le plus mordant de tous les critiques d'*Atala*, l'adversaire le plus redouté de Chateaubriand, était mort aussi ; il n'y avait personne pour disputer aux romantiques le droit d'user de ce nom et de cette œuvre, le jour où il y aurait des romantiques. Une circonstance bien propre à en faire naître, c'est que les noms le plus souvent accompagnés de cette épithète étaient justement les plus considérables : Chateaubriand,

Mme de Stael, A. Chénier. Aussi se produit-il vers 1820 un mouvement bien naturel parmi la jeunesse ; on se met à parler du romantisme avec sympathie et presque avec passion, comme du parti des jeunes opposé au parti, non des anciens, mais des vieux. Et les *Méditations* paraissent.

CHAPITRE III

LAMARTINE — VIGNY

(1820-1826)

I. — **Lamartine (1820-26). Les « Méditations ».**

Romantique sans le vouloir. — **Pseudo-classique :** Ses vers « ne ressemblent à rien » ? — Description. — Traduction de Chateaubriand. — Poésie immatérielle. — **Nouveautés du style :** harmonie continue. — Poète en prose. — Amour de la nature. — Impersonnel.

II. — **Après les « Méditations ».**

Le Genre méditatif. — Socrate romantique. — Lamartine délaisse la poésie.

III. — **Vigny (1822-26).**

Vigny romantique. — Vigny pseudo-classique. — Etat confus de la question romantique. — Les formes pseudo-classiques chez Vigny : La comparaison. La fiction.

I

Lamartine — Les « Méditations »

Romantique sans le savoir. — Le triomphe de Lamartine fut un triomphe romantique ; c'est un fait certain, aisément démontrable par l'aveu écrit du poète et par un amas de textes concordants, un fait que nous aurions peine à croire aujourd'hui si l'aveuglement, l'obstination et toutes les arrière-pensées des critiques classiques ne suffisaient à l'expliquer. Par sa versification, son style et son goût, Lamartine n'a rien de commun avec le romantisme ; et quoique son genre fût évidemment le genre mélancolique et le genre rêveur, il était facile aux classiques de revendiquer cette jeune gloire ; ils s'en gardèrent bien et là

aussi la politique joua son rôle. Les classiques monarchistes surent gré à Lamartine d'être monarchiste, d'être religieux et d'être poète, mais la mélancolie et le rêve restant suspects à ces défenseurs de *René*, ils le louèrent grandement, mais sans rien mettre de leur cœur dans leurs louanges. M. de Féletz était de ce même parti et de ce même monde qui fêtait Lamartine, son article sur les *Méditations* est nettement favorable ; mais combien plus aimable et cordial est l'article du même critique sur les poésies de Clotilde de Surville ! Et la phrase par laquelle il proclame Lamartine un vrai poète, perd beaucoup de sa valeur quand on la retrouve, dans un article voisin, appliquée à Mme Tastu. Si l'éloge des *Méditations* n'a rien d'excessif, il n'en est pas de même du blâme (1), et ce

(1) Il importe à ce propos de rectifier une erreur très répandue. On trouve un peu partout que les journaux catholiques et royalistes auraient été romantiques, et les journaux des philosophes et libéraux, classiques. C'est faux. Les journaux soutinrent les hommes de leur parti et attaquèrent ceux du parti opposé, sans distinction de système littéraire. Avant 1814, il est tout naturel que les journaux catholiques appuient Chateaubriand sans réserve : il est catholique et la question de la *littérature* romantique n'est pas posée. Une fois la question posée, les journaux catholiques continuent à défendre les écrivains catholiques, mais sans faire allusion à leurs principes littéraires quand ils sont seulement suspects de nouveauté. La guerre contre les romantiques est menée de 1813 à 1824 par Dussault « *ultra* décidé, bibliothécaire du comte d'Artois » (Stendhal, *Racine et Shakspeare*). Il y a des précurseurs du romantisme dans les deux camps, Mme de Staël et Chateaubriand ; il y a des *romantiques* dans les deux camps. De Latouche qui voulut être « l'Hésiode de l'Ecole romantique » est très libéral et très romantique de 1819 à 1830 (Cf. Sainte-Beuve, *Lundis*. T. II). B. Constant, Stendhal sont des libéraux et des romantiques, ce qui n'empêche pas Stendhal de ne pas goûter beaucoup les lyriques (Victor Hugo surtout), et B. Constant de mourir classique parce qu'en 1828-29 toute la gauche de la Chambre est classique pour des raisons de politique ou plutôt de tactique parlementaire (Cf. Vigny, *Journal d'un poète*, 1829). En 1824 le *Globe*, en 1825 le *Mercure du XIXe siècle* (libéral) deviennent bienveillants pour les romantiques que plus tard la presse ultra va violemment attaquer. Ce qui a fait illusion, c'est que tous les poètes romantiques commencent par être catholiques et royalistes, les

premier article contient à propos des deux hémistiches du *Lac* empruntés (?) à Quinault et à Thomas, le mot injustifiable de « plagiat ». Ainsi traité par ses partisans, Lamartine ne pouvait rien attendre de bon des critiques de l'autre parti ; il fut aigrement critiqué, raillé et même loué ; et vingt-neuf ans plus tard (1849, Préf. des *Méditations*) il n'avait pas oublié, lui, le poète sans colère, les épigrammes du *Constitutionnel* et de la *Minerve*. On ne pouvait être alors que classique ou romantique ; s'il y avait eu une situation intermédiaire, elle aurait bien convenu à Lamartine ; il ne pouvait pas y en avoir ; or un poète qui avait dédié une pièce à Byron, et qui était notoirement rêveur, ne pouvait être classique, donc... Lamartine se trouva sans savoir comment le premier poète romantique français après Chénier. Lamartine et Chénier quelle différence entre ces deux hommes ! le rapprochement de leurs noms fait une alliance de mots, presque une antithèse ; voilà-t-il pas une belle école poétique et qui promet d'être une et logique ! Nous apprendrons un peu plus loin des romantiques eux-mêmes quelles nouveautés ils trouvèrent dans le style de Chénier ; il nous faut chercher maintenant s'il y en avait quelqu'une dans celui de Lamartine.

Lamartine pseudo-classique. — Le poète a conté dans

---

journaux de leur parti firent à leurs opinions politiques et religieuses le sacrifice d'attaques directes contre *leur* romantisme sans cesser d'être hostiles *au* romantisme et de le dire souvent. Et quand les romantiques furent devenus libéraux, les mêmes journaux qui les avaient ménagés jusque-là purent sans rien changer à leurs principes littéraires les attaquer à fond. Et les journaux libéraux qui les avaient attaqués à fond mirent assez de temps à devenir moins hargneux. Il est impossible d'entrer dans le détail qui serait infini ; les journaux déjà nombreux changeaient souvent de nom et de nuance, et la rédaction de chacun d'eux était loin d'être homogène ; mais, malgré les objections possibles, l'exactitude de notre rectification est incontestable.

Raphaël (p. 170) une jolie anecdote : un éditeur refuse d'imprimer à ses frais un volume de vers qui ne *ressemblent à rien* et conseille à l'auteur de lire « nos maîtres, Delille, Parny, Michaud... ». Tout est possible, même l'exactitude d'un souvenir de Lamartine, mais cette réponse n'est pas vraisemblable. L'éditeur connaissait trop bien « nos maîtres » pour ne pas retrouver leur art et quelquefois leurs propres paroles dans ces vers nouveaux qui ressemblent aux leurs ; il avait sûrement de la lecture, il était de son temps, et son goût, chargé des intérêts de sa caisse, devait être cultivé. Il dut dire à peu près à Lamartine : « Vos vers sont excellents ; ils ont le grand mérite de rappeler nos maîtres ; ainsi votre première pièce, *l'Isolement*, m'a fait penser aux *Regrets* de M. de la Harpe, à l'*Absence* de M. Léonard et au célèbre morceau qui termine le recueil de ce poète, à la première des *Elégies Maternelles* de Mme Babois et à un sonnet de M. de Bonnard. De plus tous les détails de cette élégie sont à la dernière mode ; vous y avez mis une flèche gothique, et le son de la cloche, c'est indispensable depuis le *Génie du Christianisme ;* il y a une âme en peine (1) qui plaira aux admirateurs d'Ossian et du sensible Young. Vous avez traduit en vers les beaux couchers du soleil de M. de Chateaubriand et tout un passage de *René* (2) ; ainsi faisait

(1) Je contemple la terre ainsi qu'une *ombre errante.* (*Isolement.*

(2) « Un bien inconnu dont l'instinct me poursuit. » (*René.*)

Ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour.
(*Isolement.*)

« ..... une feuille sèche que le vent chassait devant moi....... Levez-vous vite, orages désirés, qui devez emporter René dans les espaces d'une autre vie. » (*René.*)

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;
Et moi je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !
(*Isolement.*)

l'abbé Delille pour Buffon ; on a plaisir à voir la jeunesse suivre ce grand exemple, et à retrouver ces morceaux qu'on sait par cœur dans les vers d'un inconnu. Malgré ce respect de la tradition, et la pureté de votre style, les malveillants pourront vous traiter de romantique parce que vous donnez dans le genre rêveur. Ce qui est plus grave, c'est que votre dernier hémistiche est dans la belle romance de M. Géraud, le *Captif*,

Enfant de la tempête, ***orageux aquilon.***

Changez-le ; on vous accuserait de plagiat. A part quelques détails de ce genre, vos vers m'ont fait plaisir, et je les imprimerais volontiers si le public n'était pas visiblement las des poètes qui gémissent sur leurs douleurs et leurs amours ; il est impossible de surpasser en ce genre Parny et Millevoye ; voyez, les Elégies si touchantes de Mme Dufrênoy ne se vendent pas, quoique nos meilleurs poètes M. de Fontanes et M. Béranger l'aient chantée en vers admirables. » Si l'éditeur avait connu les poètes du XVIe siècle, l'*Isolement* aurait pu lui rappeler Du Bellay et le sonnet CXIII de l'*Olive*, s'il avait connu les littératures étrangères il aurait pu relever en passant des rapprochements avec Pétrarque et avec l'espagnol Luis de Léon (1) : « Quand libre de ce cachot pourrai-je m'envoler aux cieux et sur le char qui fuira le plus loin d'ici-bas, contempler la vérité ? »

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux m'élancer jusqu'à toi....

etc.

En parcourant les *Méditations*, il aurait pu noter encore des ressemblances avec Platon, avec les hymnes de Synésius, avec le Songe de Scipion, avec Ronsard, avec la poésie

(1) Dans ses *Méditations lyriques et religieuses* (rapprochement fait par Villemain, *Pindare*).

hindoue (M. J. Lemaître (1) nous en est garant), et pourquoi pas aussi avec la poésie chinoise ? Lisez de haut en bas, s'il vous plaît, à la mode chinoise ces deux vers.:

Sur la montagne,	Sur le lac
La gloire du soleil	La lune
Soudain	Graduellement
A l'Occident	A l'Orient
Tombe.	S'élève (2).

et rappelez-vous cette strophe harmonieuse :

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon,
Et le char vaporeux de la reine des ombres
Monte et blanchit déjà les bords de l'horizon.

C'est-à-dire que toute poésie lyrique où se trouve la contemplation de la nature et la méditation mélancolique de la destinée humaine rappelle Lamartine ; et cette poésie-là doit exister partout où il y a eu des poètes ; on peut dire qu'elle est universelle. Dire de la poésie lamartinienne qu'*elle ne ressemble à rien* est ce qu'on en peut dire de moins juste. Et pour les vers et le détail de l'expression, il n'est pas inutile de montrer que tout est conforme aux habitudes du temps, mots nobles, tropes, périphrases, inversions, mythologie païenne, tout jusqu'à la tournure si caractéristique de l'époque.

Mes yeux verraient partout.....

Ce qu'il est plus intéressant d'étudier, c'est la façon dont Lamartine décrit et celle dont il traduit en vers Chateaubriand.

---

(1) J. Lemaitre, *Contemporains*. T. VI, Lamartine.
(2) Citation empruntée à la *Revue* du 15 septembre 1901 (*l'Evolution de la poésie Chinoise*, par Léon Charpentier). Dans le même article, le poète Ouang-Oey est appelé « un Lamartine chinois » (il vivait au VIII[e] siècle de notre ère).

La description. — La description dans l'*Isolement* commence bien, quoique un peu abstraite.

> Souvent sur *la* montagne, à l'ombre *du* vieux chêne,
> Au coucher du soleil tristement je m'assieds.

Mais de ce point de vue si bien choisi que voyons-nous? L'auteur se met à faire les gestes habituels à tous les descripteurs pseudo-classiques : « *Ici* gronde..... *là* le lac ». Et que montrent ces gestes ? Un paysage vu, réel ? Non ; — idéal, plus beau que nature ? peut-être, mais conventionnel, symétrique et antithétique, les « vagues écumantes » du fleuve et « les eaux dormantes » du lac, le soleil disparaissant et la lune montante. Et les détails sont sacrifiés à ce désir de faire le pendant ; le fleuve, dont les vagues écument comme la mer, serpente aussi comme un ruisseau,

> Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes.
> Il serpente.....

Les deux vers

> Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres
> . . . .

n'expriment pas du tout une chose vue ; si le crépuscule éclaire le sommet des monts couronnés de bois, les bois sont lumineux, dorés et non pas « sombres » ; cela a été arrangé sur le papier et non pas vu sur nature, non pas même vu par l'imagination ; *sombres* est là pour rimer avec *ombres* et aussi pour faire avec *rayon* l'antithèse que Lamartine aime autant que Victor Hugo ou que Voltaire. C'est si bien fait de chic que l'auteur avait écrit d'abord :

> Que me font ces vallons, ces *îles*, ces chaumières ;

il a remplacé les *îles* par des palais qui s'opposent mieux aux *chaumières*. On pourrait continuer, mais il ne sera guère contesté que Lamartine n'est pas un peintre exact, et nous n'en aurions pas tant dit s'il n'était imprimé dans

des ouvrages pourtant sérieux que cette page de l'*Isolement* est l'exacte reproduction de ce qu'on voit du haut du Craz, la montagne de Milly (1).

Traduction de Chateaubriand. — Lamartine n'a aucun souci de décrire exactement ce qu'il voit ; et même quand il trouve du pittoresque tout écrit dans un des passages dont il s'inspire, il le laisse ou le change : ainsi le passage de *René* qui le hante pendant qu'il compose la fin de l'*Isolement* est plein de ces images qui sont la représentation vive et simple d'une sensation..... « ....le pâtre que je voyais réchauffer ses mains à l'humble feu de broussailles qu'il avait allumé au coin d'un bois..., une feuille sèche que le vent chassait devant moi, une cabane dont la fumée s'élevait dans la cime dépouillée des arbres... » René voit les choses et il en jouit, même dans son désespoir et dans son dégoût universel ; il les arrange quelquefois un peu, mais il en suggère bien l'image. Lamartine ne regarde pas ; n'imagine pas ; il construit avec des mots des paysages compliqués et pleins d'artifice. Comparez ces *flèches gothiques* en plein champ, ces *palais* et ces *chaumières* mis côte à côte pour l'antithèse, à la « cabane dont la fumée s'élevait dans la cime dépouillée des arbres ». Il y avait dans la première version de l'*Isolement* une strophe, supprimée depuis, qui reproduisait en détail cette cabane.

Au-dessus des hameaux la rustique fumée
Ou s'élève en colonne ou plane sur les toits.
Plus loin dans la chaumière une flamme allumée
Semble un astre nouveau se levant dans les bois.

Rustique fumée, la belle épithète ! De quelle couleur est-ce ? Le deuxième vers surtout contient une faute contre le pittoresque ; au lieu de nous montrer une image comme Chateaubriand, la fumée montant dans les arbres

(1) DESCHANEL, *Lamartine ;* REYSSIÉ, *La Jeunesse de Lamartine.*

sans feuilles, il nous fait hésiter entre deux images possibles que nous n'avons le temps de réaliser ni l'une ni l'autre. Voyez ce que devient la « feuille sèche » sensation dans *René*, dans Lamartine comparaison classique assez faiblement traitée. Lamartine traduit en vers Chateaubriand, comme Chateaubriand se traduit lui-même ; tout le pittoresque se perd en route.

Poésie immatérielle. — Mais des critiques mieux avisés, voyant bien que Lamartine ne pouvait être loué sans contresens pour l'exactitude des descriptions et la beauté plastique du style, lui ont fait une gloire toute contraire, celle d'avoir créé un style tout immatériel et idéal, infiniment élevé au-dessus des réalités terrestres, et d'avoir « animé et spiritualisé la nature » (1). L'éloge n'est peut-être pas aussi grand qu'ils le voudraient, et si nous y regardons bien, il contient justement un des reproches que nous avons faits aux pseudo-classiques : oui, Lamartine anime tout autant qu'eux, après eux, et non pas plus qu'eux : reste qu'il l'anime peut-être autrement qu'eux et que cette mythologie universelle ne soit plus chez lui un procédé de style, mais une conception nouvelle de la nature ? Il y a sûrement quelque chose de pareil chez Lamartine, mais plus tard seulement, quand on signalera dans les *Harmonies* je ne sais quel panthéisme poétique et confus ; mais à l'époque des *Méditations*, ses amis, qui surveillent de près son orthodoxie, ne relèvent rien de tel dans ses vers et l'on peut se fier à leur vigilance. L'âme des choses n'est alors chez lui qu'une des fictions poétiques les plus aimées de ses maîtres, que son génie a quelquefois rendue belle aux moments où il y croyait, où ce n'était donc plus une fiction.

---

(1) V. DE LAPRADE. Préf. des Poésies inédites de Lamartine, page VIII.
V. aussi POMAIROLS et J. LEMAITRE.

Certes, les procédés les plus artificiels, les figures et les fictions les plus extravagantes ont une origine naturelle et peuvent retrouver de la beauté en retrouvant les conditions mêmes qui les ont fait naître. La mythologie, si elle est une sotte chose quand elle consiste à souffler une âme humaine à tous les objets indifféremment, est naturelle et émouvante quand le poète fait passer involontairement dans les choses les sentiments qu'elles lui inspirent :

> Saules contemporains, courbez vos longs feuillages
> Sur le frère que vous pleurez.

Oui, le poète aime ces saules de Milly, il est ému à leur souvenir, il leur parle de loin, et cette émotion a fait qu'on ne remarque guère ce que l'expression a d'un peu précieux (1). Mais Lamartine n'anime pas la nature seulement quand l'émotion la lui fait sentir vivante et fraternelle ; il l'anime toujours, comme ses prédécesseurs et ses contemporains ; et les endroits où le génie rend la vie au procédé sont nécessairement en petit nombre. L' « animisme angélique » qu'un critique (2) admire en lui est trop constant pour ne pas devenir un peu machinal :

---

(1) Les vers sont en effet précieux ; ils sont simples, comparés à ceux dont se souvenait sans doute Lamartine en les écrivant :

> O *compagnon cher* à mes premiers ans,
> Jeune arbrisseau qui distille l'encens.
> . . . .
> Etends sur moi ton *fraternel* ombrage.

Les deux épithètes de Lamartine sont là, « contemporains » et « frère » ; il y a aussi « que vous pleurez » dans le vers que nous avons supprimé et que voici :

> Retiens tes pleurs quand le sort nous rassemble.

Le jeune benjoin retenant ses pleurs de résine fait penser au poignard de Théophile qui *rougit* du sang de son maître. Dans la même pièce (le dernier des *Préludes*, *Nouvelles Méditations*) Lamartine s'est encore souvenu deux fois de Bertin ; mais on voit par le passage cité que si la ressemblance entre les deux poètes est parfois frappante, la différence ne l'est pas moins.

(2) POMAIROLS, p. 133.

surtout quand on vient de lire Chateaubriand et les poètes de l'Empire, on n'est pas disposé à prendre pour une conception originale telle hiérarchie d'anges et d'esprits allant de Dieu aux êtres infimes, et telles personnifications de l'écho, des vents, des arbres et de tout sans exception.

Sur la gloire d'avoir spiritualisé la nature, il est nécessaire de bien s'entendre. Spiritualiser la nature, il le faisait déjà en l'animant, en la remplissant d'âmes, il le fait aussi (par métaphore) en choisissant exclusivement dans la nature les objets où il retrouve « les attributs de légèreté, de souplesse, de transparence de l'élément spirituel (1),

Tout ce qui monte au jour, ou vole, ou flotte, ou plane.

---

(1) POMAIROLS, p. 117.

Dans le même ordre d'idées, on a loué Lamartine de ses *comparaisons ascendantes*. Il en a de belles, mais ce genre de comparaison est en somme assez rare dans son œuvre ; il ne l'a prodigué que dans une description de Rome (*Nouvelles Méditations*. XIX), où il en met vraiment trop : le rayon de lune dans le Colisée est comme la mémoire dans le tombeau d'un peuple, — la ruine, « comme un front penché », — le lierre, « pareil à l'oubli », — la giroflée, « comme un doux souvenir », — la colombe, « comme une âme exilée », — les vents soupirent et crient, « on dirait qu'on entend le torrent des années » ; et la lune est « comme l'œil du passé ». On sent l'artifice. Quand il les isole, elles gardent un charme imprévu ; la rive italienne disparaît « comme un nom qui se perd dans le lointain des âges » (*Child-Harold*. XII) ; les nuages jettent leur ombre passagère « comme..... l'ombre des passions passe sur un cœur pur » ; un rayon de lune « glissait comme l'espoir à travers le malheur » (*Harold*. XXXVIII) ; l'arbuste végète sur la tombe de Graziella, « comme un regret funèbre au cœur enraciné », et sa fleur tombe avant de s'ouvrir « comme la vie avant qu'elle ait charmé le cœur » (*Harmonies : 1er Regret*) etc... Ces comparaisons sont loin d'être particulières à Lamartine ; nous en avons déjà cité (page 69) une de Chateaubriand : la colonne debout dans le désert « comme une grande pensée s'élève..... », Lamartine qui l'a imitée, en a fait une comparaison descendante :

Et puis il s'élevait une seule pensée
Comme une pyramide au milieu des déserts.
(*Harmonies : l'Occident*.)

Il y en a d'autres dans Chateaubriand, il y en a chez tous les

ajoutons ce qui chante, ce qui fleurit, ce qui brille, et ce sera presque complet. Mais qu'est-ce que tout cela si ce n'est la collection des objets et des êtres « poétiques » au sens le plus conventionnel du mot ? Car dans ce qui vole vous entendez bien qu'il n'y aura pas de chouette ou de cormoran, ni même de loriot ou de martin-pêcheur, jolis oiseaux pourtant, mais dont Virgile n'a point parlé ; en revanche le rossignol (Philomèle ou Bulbul), l'hirondelle, la colombe, le cygne, l'aigle et le vautour, nobles oiseaux qui n'ont rien de « spirituel » mais qui ont tous figuré dans les mythes grecs et dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Et cela ne fait pas du tout une langue nouvelle, au contraire ; cela fait une langue dont se trouve exclu tout ce qui n'est pas ennobli et usé par une longue tradition. Il ne reste pas grand'chose de l'œuvre des six jours dans les vers de ce poète religieux qui adore Dieu dans un petit nombre de ses créations et regarde le reste comme non avenu. Cela n'empêche pas Lamartine d'être un grand poète, cela lui a permis d'être un poète pur et idéal, mais cela le force à être un écrivain monotone et banal toutes les fois que son génie n'éclate pas, c'est-à-dire (pour lui comme pour les autres hommes de génie) trop souvent.

Nouveautés du style de Lamartine : harmonie continue.

---

contemporains, il y en aura chez Victor Hugo. Citons celles-ci de Mme de Stael : « Les montagnes apparaissaient *comme l'ombre gigantesque des morts* qu'on voulait célébrer » (*Allemagne*. I, 20) ; « des rochers suspendus semblaient *comme la destinée*, menacer les humains au milieu de leurs plaisirs » (*Ibid*). On en trouve dans Shakspeare : « How far that little candle throws his beams ! So shines a good deed in a naughty world » (*Shylock*. V). On trouve aussi la théorie de la comparaison ascendante chez Delille (Préface de l'*Imagination*) avec un joli exemple :

La rose au doux parfum, de qui l'extrait divin.....
Parfume en s'exhalant tout un palais d'Asie,
Comme un doux souvenir remplit toute la vie.

Lamartine a fait son profit de ces vers, il a seulement changé la rose en giroflée (voir plus haut).

— Aux endroits où ce génie éclatait, il y a bien quelque nouveauté, nous allons tâcher de le montrer et de défendre Lamartine contre ces admirateurs qui insistent justement sur les points par où il ressemble (en très beau sans doute) à ses prédécesseurs. La première de ces nouveautés intéresse le style sans en faire proprement partie, aussi devons-nous la signaler sans l'étudier ; c'est une des qualités de son harmonie, la continuité. La poésie essoufflée de Boileau a régné sur le XVIIIe siècle ; trois vers sans un point et virgule sont une rareté. Lamartine a des strophes et des suites de strophes, des périodes poétiques d'un mouvement ample et un ; et cet éloge porte bien moins sur son style, car ses phrases sont rarement d'une construction parfaite, que sur sa musique ; il est le premier poète qui ait *chanté*, et toute sa poésie est chantante ; on ne peut rien lire de lui, même à voix basse, sans subir la mesure et suivre le rythme de ce chant; et cela suffit pour jeter le lecteur dans cet état spécial d'allégresse d'âme, d'élévation, de demi-extase qui prédispose à jouir du beau, à ne rien voir que de beau. Et quand Lamartine cesse de chanter, il cesse d'être lui-même ; au lieu de l'*Automne*, du *Vallon* et du *Lac*, il écrit l'*Homme*, l'*Immortalité*, l'*Enthousiasme*, des choses parfois belles qui peuvent être aussi bien de Ronsard (1), de Voltaire ou de Thomas, avec plus d'abondance et de mollesse.

Poète en prose. — Une autre nouveauté, c'est que, dans les meilleurs passages des *Méditations*, les paroles de cette

(1) Le nom de Ronsard est appelé ici par l'*Immortalité*, car Ronsard a également traité ce sujet, et les hommes qui aimaient les lettres lisaient encore Ronsard ; tous les critiques du temps parlent souvent de lui, quelquefois d'après Boileau, quelquefois avec justesse. Lamartine avait pu le lire et se souvenir de ces vers :

Je te salue, heureuse et profitable mort...

etc., en écrivant :

Je te salue, ô mort, libérateur céleste.....

belle musique lamartinienne sont en français et non pas en *langue poétique*, en français sans images, sans inversions, sans périphrases, sans tropes, sans figures de pensée ou de passion, ou presque en prose enfin :

> Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.
> (*Isolement.*)
>
> Comme un enfant bercé par un chant monotone,
> Mon âme s'assoupit au murmure des eaux.

et ces strophes :

> Repose-toi, mon âme, en ce dernier asyle.
> . . . .
> Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime.
> . . . .
> (*Vallon.*)

presque tout le *Lac* et l'*Automne ;* en mettant à part les apostrophes — presque tout *Ischia* et ce qu'il y a de beau dans le *Poète mourant.*

> Le poète est semblable aux oiseaux de passage.
> . . . .
> Aimer, prier, chanter, voilà toute ma vie.

ce qu'il y a de plus éloquent dans *Bonaparte :*

> Tu n'aimais que le bruit de fer, le cri d'alarme
> . . . .
> La gloire efface tout,.... tout, excepté le crime.

et dans les Préludes ces strophes :

> J'aimais les voix du soir dans les airs répandues.
> . . . .
> Le soir assis en paix au seuil de la chaumière...

et toute la fin de la pièce.

On remarquera que toutes les pièces essentielles des *Méditations* sont là. Nous avons déjà remarqué que les images neuves de Chateaubriand sont écrites en simple prose et non pas en prose poétique comme le reste. Nous voyons ici que, pour l'expression des sentiments, c'est encore au style de la simple prose que recourt instincti-

vement Lamartine. Et nous remettons la conclusion à plus tard.

Amour de la nature. — On trouve encore dans les *Méditations*, le principe (seulement le principe, mais n'est-ce pas l'essentiel ?) d'un style nouveau, le style propre et pittoresque : c'est l'amour de la nature qui est chez Lamartine très sincère et très particulier. Lamartine est le seul de nos poëtes qui ait vraiment vécu à la campagne ; il y a passé son enfance presque entière, puis ses vacances, puis, après les études faites, de longues périodes de sa jeunesse désœuvrée. De là vient qu'il connut la campagne intimement, et jusqu'à la satiété, et qu'il l'aima (Milly en particulier) d'une tendresse profonde et pleine de contradictions comme tous les sentiments sincères. Dès l'adolescence, il s'y ennuyait à périr quand il devait y rester longtemps ; de loin il y rêvait avec des regrets délicieux ; il y revenait avec émotion pour la quitter encore avec plaisir. Il ne pouvait pas y vivre, n'ayant ni l'habitude ni le goût de l'activité rustique ; sa nature à elle seule aurait fait de lui un mauvais paysan, elle était ardente, et la terre enseigne et impose la patience et le calme ; il n'aimait le calme qu'en passant, une saison de repos champêtre, vingt et un jours, et encore ! Mais il était quand même attaché à tous les détails de la vie des champs par les souvenirs d'enfance qui deviennent plus forts à mesure que l'enfance s'éloigne. Après avoir vécu dans la nature beaucoup et même un peu trop, à son goût, Lamartine ne fut jamais longtemps séparé d'elle. En voyage il semble avoir été plus sensible au beau ciel et à la mer lumineuse qu'aux musées d'Italie et même qu'aux ruines de Rome. L'Italie fut pour lui ce qu'avait été l'Amérique pour Chateaubriand, elle lui révéla la beauté de la nature ; il n'avait aucune admiration pour son pays natal, il l'a dit en prose (*Confidences*. IV, 3) et en vers (*Harmo-*

nies : Milly) ; et ce pays manque en effet de splendeur ; la beauté du golfe de Naples l'émut ; elle ne le rendit pas, rien au monde ne pouvait le rendre pittoresque et plastique, elle lui fit sentir et aimer la beauté du monde qu'il ne pouvait pas peindre (1), mais qu'il chantait de toute son âme ; elle lui fit aussi comprendre par contraste le caractère et la force de l'affection qui l'attachait à Milly.

Il avait encore d'autres relations avec la nature, il était chasseur et il était cavalier ; cela fait vivre avec les bêtes et les arbres, dans les champs, dans les bois, sur les grands chemins solitaires. En mai 1819, Lamartine fait à cheval le voyage de Paris à Montculot par étapes. Quelle différence avec les premiers voyages de Victor Hugo en diligence ou en berline avec la préoccupation du récit qu'il faut écrire et qu'attend l'éditeur commanditaire. Même dans son premier voyage en Italie, Lamartine ne traverse pas le pays comme un visiteur étranger, il y vit, il y aime, il prend même le temps de s'ennuyer comme chez lui ; il est chez lui ; il fut partout chez lui dans la nature, et c'est pour cela peut-être qu'il ne la regarda jamais avec les yeux curieux et chercheurs d'un peintre, qu'il la connut parfaitement sans la regarder beaucoup et l'aima plus encore qu'il ne le croyait. Ce sentiment de la nature avait été une passion littéraire au temps de J.-J. Rousseau, une admiration d'artiste avec Chateaubriand ; il devient avec lui une des plus sérieuses et des plus sûres parmi les affections humaines, la nature devient l'amie dont la beauté fait aimer et vivre (*Ischia*), dont le calme pénètre et console (*Vallon*). Par lui la nature devient poésie et tout ce qui est en elle, c'est-à-dire tout,

(1) « La poésie pleure bien, chante bien, mais elle décrit mal. » (*Harmonies I.* Commentaire.)

absolument tout, devient poétique, et il pourrait parler de tout en vers sans précautions ni périphrases, puisqu'il aime vraiment ce dont il parle. Ainsi cette révolution du vocabulaire poétique, tentée avec tant de peine et si peu de profit par Delille et son école, devient aisée pour Lamartine qui ne songe pas à la faire.

Lamartine impersonnel. — La plus grande nouveauté de Lamartine, c'est une impersonnalité relative. Opinion paradoxale ? Non pas, mais rectification d'une évidente erreur. On a voulu établir des rapports si étroits entre le romantisme et l'individualisme, qu'on semble attribuer au romantisme, sinon l'invention, du moins l'insupportable abus de la poésie personnelle et spécialement des confidences intimes. Si l'on parcourt à vol d'oiseau l'histoire de la littérature française, il y a là quelque chose de vrai, et certes, Lamartine, Hugo, Musset sont plus *personnels* que Corneille, Racine, Voltaire ; mais si l'on prend le temps de comparer les auteurs romantiques d'élégies et d'odes aux poètes qui composaient avant eux des élégies et des odes, on voit que la première œuvre du romantisme fut de rendre la poésie intéressante en la rendant générale, en la débarrassant de l'anecdote et de la confidence personnelle. Quand plus tard le romantisme sera envahi à son tour par ce qu'il a d'abord repoussé, ce ne sera qu'un retour offensif de la vieille poétique et une défaite passagère des principes nouveaux.

Passons maintenant en revue, le plus vite possible, les poètes qui, à la fin du XVIIIe siècle et sous l'Empire, nous donnent dans leurs vers sur eux-mêmes, sur leurs proches, sur leurs amis et leurs affaires des renseignements qui ne sont vraiment pas d'intérêt universel. Ainsi le duc de Mancini-Nivernais nous entretient de son régiment et de sa femme qui met trop de fard, Dorat Cubières nous parle de Thémire ses amours, et du médecin qui lui fit « l'opé-

ration césarienne dont elle est morte ». Baculard d'Arnaud, qui en 1765 prélude à la poésie poitrinaire, nous fait connaître aussi ses amours, et ses deux frères dont l'un meurt à la guerre et l'autre part pour l'armée. Colardeau nous raconte avec une minutie effrayante ses amours, divers détails de son ménage, l'argent qu'il a reçu, et il ne se donne pas la peine d'envelopper de fictions ces réalités qui lui paraissent assez intéressantes pour la postérité. Les quatre maîtresses de Deguerle, les amours de Ginguené, son village et sa famille, nous les connaissons par leurs élégies ; et s'il est un poète dont on puisse retrouver la biographie dans ses vers, c'est Le Brun ; ses très multiples amours, ses maladies, sa femme et leur procès en séparation, la conduite de sa mère et de sa sœur dans le procès, son fils, ses innombrables ennemis, ses amis, ses goûts littéraires, sa constitution physique, son tempérament, tout y est. On sait assez avec quels intimes détails Parny et Bertin nous confient leurs amours, et si Léonard, de Bonnard, A. Chénier, Duaut et Tissot sont un peu plus discrets, en revanche Mollevaut nous donne sa biographie détaillée et l'histoire de sa famille. M. de Labouisse consacre ses chants à nous faire connaître dans le plus grand détail sa femme, ses enfants et sa vie de famille. Les deux poètes morts jeunes, Millevoye et Loyson chantent par anticipation leur mort, et Millevoye nous renseigne sur son père, sa mère, son oncle et ses tantes, et Loyson sur son *Retour à la vie*, sa grand'mère, sa vie à l'école, son pays natal, etc. Et voici les deuils et les amours des poétesses ; l'amoureuse Mme Dufresnoy avec portrait en vers de Fontanes ; la funèbre Mme Babois qui perdit un neveu et une fille ; Mme Desroches pleurant Mlle Armandine Joliveau et « un cousin noyé à dix-neuf ans » ; Mme de Vannoz pleine de détails sur la mort de son père, sur l'enfant qu'elle perd à sept mois, sur son frère exilé, sur tous ses souvenirs et

tous ses rêves (1). Et l'ode même qu'est-ce donc le plus souvent qu'une épître grandiose à la louange d'un grand personnage auquel le poète a quelque raison de vouloir complaire ? une façon d'acquitter quelque dette ou de solliciter quelque secours ? à moins que ce ne soit une façon de se couronner soi-même de laurier et d'annoncer sa propre apothéose ? Il semble que la fonction des poètes soit de se mettre en rapports directs avec la postérité, d'immortaliser les dames qui ne leur furent pas cruelles et d'écrire l'histoire poétique de tout ce qui n'intéresse qu'eux-mêmes, famille, amis, ennemis, bourg natal, événements principaux, maladie, mort même ! Et quand ils développent quelque solennel lieu commun, ou mettent en œuvre la mythologie grecque, c'est encore pour faire une politesse à quelque protecteur, célébrer le comte du Luc ou la convalescence de Buffon, ils en avertissent le lecteur dès le titre et le répètent dans le texte. De là vient que leur poésie est juste aussi intéressante que leur personne, c'est-à-dire si peu que rien. Il y a pis encore. Si vers 1832 Pétrus Borel ou quelqu'un de sa bande avait écrit une *Ode sur le Rob antisyphilitique de Monsieur Laffecteur*, on aurait avec raison réclamé contre l'impudeur d'une telle confidence. Eh bien, quel est le poète dont nous avons (outre trois pièces sur l'amputation de sa jambe), l'ode où il se félicite du remède plus haut nommé et nous donne (en note il est vrai) l'adresse du marchand ? C'est l'ex-grand vicaire de l'évêque de Lescar, le plus illustre professeur de belles-lettres sous l'Empire, Luce de Lancival, le parfait classique dont on réédita les œuvres en 1826, sans doute pour donner aux romantiques un modèle de poésie discrète et... saine.

Nous savons maintenant jusqu'à quelle intimité les

(1) Détails pris à Potez. *Elégie avant Lamartine.*

poètes classiques poussaient leurs confidences ; il fallait le savoir pour comprendre ce que nous avons appelé l'impersonnalité relative des romantiques à leur début.

Si Lamartine est vraiment le premier poète d'un temps nouveau, c'est pour avoir fait le premier des poèmes qui ont pour sujet les sentiments d'un homme et non pas les anecdotes de sa vie et ses petites affaires particulières. Nous parlons ici des *Méditations* et bien entendu des *Méditations* seules et sans *Commentaires* (1). Qu'y trouve-t-on sur la vie de Lamartine ? Incroyablement peu de chose. Sur Elvire ? Rien. Dans les belles pièces qu'il nous dit lui-même avoir consacrées à sa mémoire, *l'Isolement*, *le Lac*, *le Crucifix*, il n'y a rien ; dans l'*Isolement*, un seul vers fait allusion à la perte d'un être cher :

> Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.

C'est le plus beau vers et le plus général de la pièce dont le début est une lamentation sur l'ennui de vivre, la fin une aspiration à « ce bien idéal que toute âme désire et qui n'a pas de nom au terrestre séjour ».

Dans le *Lac*, rien n'indique ce qu'est devenue l'aimée :

> Et sur tes bords chéris *qu'elle devait revoir*,
> Regarde, je viens seul.....

Elle avait promis de revenir. Elle n'est pas là. Pourquoi ? Essayez de répondre avec le texte seul, oubliez le *Commentaire* du *Lac* et *Raphaël*, oubliez l'histoire de Mme Charles

---

(1) La distinction est importante, et n'a peut-être pas toujours été faite par ceux qui ont le plus parlé de l'individualisme de Lamartine. Ainsi M. Brunetière (*Evol. de la poésie lyrique*, I, note de la page 111) parle d'une note que Lamartine aurait, « *dès 1820* », mise à l'*Isolement*. Il n'y a pas de notes dans les éditions de 1820 ; le critique a lu la note dont il parle dans le ***Commentaire de l'Isolement***, écrit comme tous les ***Commentaires*** pour l'édition de 1849. Erreur regrettable. Il est certain que les ***Méditations***, commentées, prennent un air de confidence, absolument étranger aux ***Méditations*** pures et simples. Les confidences sont de l'homme d'Etat illustre, las et besoigneux ; elles ne sont pas du poète de 1820.

et les révélations de M. A. France. Y a-t-il un mot qui vous fasse deviner la mort d'Elvire ? Il y en a un au contraire qui vous la fera croire encore vivante.

Et la voix qui *m'est* chère.

Elvire est absente, elle n'est pas morte ; d'ailleurs le poète la pleure-t-il ? Non. Il pleure la fuite du bonheur. Il prie la nature d'en sauver au moins le souvenir.

Faites de même pour le *Crucifix :*

Toi que j'ai recueilli sur sa bouche expirante

dit le poète. Sur la bouche de qui ? « On ne saurait même point, à ne lire que le *Crucifix*, s'il s'agit d'un mort ou d'une mort. » (FAGUET, *Et. littér. sur le XIXe siècle*, p. 95.) Un seul mot de la pièce peut sembler un mot d'amour : « ce reste adoré ». D'autres mots indiquent autre chose :

...... du sein *d'un martyr*
Dans mes tremblantes mains tu passas ..

Un martyr, ce n'est donc pas Elvire, qui est-ce ? Mystère. Oublions la « tombe sans nom » détail de roman, c'est le père ou la mère du poète, car il est là, il assiste à cette mort ; ce n'est sûrement pas une femme qu'il aimait secrètement, ce n'est pas une épouse non plus, car tout souvenir d'amour est absent. Ce n'est donc pas d'Elvire qu'il s'agit dans la pièce ; si le *Commentaire* le dit, il se trompe, puisque le texte ne le dit pas et fait penser à tout autre chose. Tous ces commentaires d'ailleurs, dus à l'initiative purement commerciale d'un éditeur, sont une inutile et laide surcharge de l'œuvre en vers. Ces poésies sont vagues et claires, les Commentaires avec leur demi-précision, leurs confidences apprêtées, leurs révélations inexactes, font à ces chants larges et limpides un accompagnement discordant. Si nous nous en tenons aux poèmes tout seuls, ce qu'il faut absolument faire quand on

s'occupe comme nous des œuvres et non des auteurs, de poésie et non de psychologie, de littérature et non d'histoire des idées, l'absence de tout détail individuel nous frappera. Non seulement il est impossible d'extraire des *Méditations* un seul renseignement sur la figure et la situation des deux amants, mais il n'y a aucun élément d'une psychologie d'Elvire, et sur l'âme du poète rien que de très général ; il n'est question que de sentiments généraux et de pensées universelles, Dieu, l'amour, la nature, la mort : les détails rares, les particularités curieuses, nécessaires à tout portrait un peu poussé ne sont pas là. Lamartine n'est pas individuel et c'est ce qui le distingue le plus, son génie mis à part, de toute cette série d'élégiaques et de lyriques qui se succèdent et se ressemblent du XVI[e] au XIX[e] siècle et dont on a justement dit qu'il est le dernier, car il leur ressemble en tout, sauf en ce point.

Parfois, il leur ressemble même sur ce point, parce qu'on ressemble toujours sur tous les points à ses devanciers, mais ce sont les pièces où il leur ressemble qui comptent peu ou ne comptent pas, les pièces où Elvire est présente et ne diffère que par le prénom des Eléonore, Eucharis, Thémire et autres maîtresses de poète, les pièces encore où il est présent, lui poète (poète inspiré ou poète mourant (1), et non pas lui homme ; c'est la partie

(1) Une légende veut que le poète mourant soit une spécialité romantique. M. Brunetière s'en faisait encore l'écho dans son *Evolution de la poésie lyrique*, I, page 104, où il reproduit cette amusante anecdote. Andrieux lit les *Méditations* et invective l'auteur absent : « *Le poète mourant, le poète mourant*... Eh bien, crève donc alors animal, tu ne seras pas le premier. » L'exaspération d'Andrieux se comprend à merveille, mais c'est sur sa propre génération et la précédente qu'elle devrait retomber. Ce n'est pas en tant que romantique, comme paraît le croire Andrieux, que Lamartine est « pleurard » et « poitrinaire », c'est en tant que pieux héritier d'Arnault, Gilbert, Malfilatre, Millevoye, Loyson, etc. Le romantisme devait justement balayer cette romance-là, après l'avoir redite pour obéir à l'usage.

imitée, morte de son œuvre. Ce qui est nouveau, ce qui est chef-d'œuvre est impersonnel ; Elvire qui n'y est même pas nommée (1), n'est là qu'un souvenir d'amour, et lui-même n'y est pas présent de sa personne d'auteur ou de gentilhomme ; on n'a pas à craindre de l'y rencontrer avec ses amies ou sa famille, ni même avec sa harpe, sa lyre ou son luth, on n'y trouve que ses sentiments d'homme et son génie de poète.

II

Après les « Méditations »

Le genre méditatif. — Lamartine avait donné à ses premiers poèmes le titre de *Méditations* et, quand elles eurent réussi, il crut avoir fondé un genre nouveau (les genres nouveaux sont la mode du temps). Le « genre méditatif » n'en était naturellement qu'à son début ; quelle en devait donc être la suite et quel chef-d'œuvre devait en porter à la perfection les caractères distinctifs ? C'est

(1) Les corrections que le poète fit subir à l'*Immortalité* sont intéressantes à ce point de vue : ce poème dont les diverses parties sont de valeur fort inégale, était dédié à Julie dans la première version ; Lamartine a supprimé la dédicace et l'a remplacée par le titre actuel ; le deuxième vers était ainsi écrit :

O ma chère Julie, à peine il jette encore...

il est remplacé par

Sur nos fronts languissants, à peine il jette encore...

et plus loin, au lieu de

Oui, tel est mon espoir, *ô moitié de ma vie,*

il avait écrit d'abord :

Oui, tel est mon espoir, *ô ma chère Julie.*

On voit qu'il corrigeait, quand il le pouvait sans peine ; mais ce n'était pas toujours aussi facile et alors il ne corrigeait pas. Une autre correction remarquable est celle-ci, dans l'*Isolement* (indiquée par Reyssié, *Jeunesse de Lamartine*, p. 265) : « Ce que j'ai tant *pleuré* (au lieu de *rêvé*) paraîtrait à mes yeux ». *Pleuré,* c'est Julie ; *rêvé*, c'est « le bien idéal que toute âme désire ». Mais ici c'est plus que généraliser son sentiment, c'est le transformer.

la *Mort de Socrate* si nous en croyons le poète lui-même. « Socrate est fini. Si tu me demandes mon avis, je te dirai que je le trouve mon morceau capital, il capo d'opera du genre méditatif » (*Corresp.* III, 221). « Ce n'est purement ni épique, ni lyrique, ni didactique, mais tous les trois à la fois » (*Corresp.* III, 217). C'est « la poésie de philosophie et de méditation » (1), qui a toujours été l'idéal de Lamartine.

Nous avons vu Lamartine faire sur ses propres sentiments des méditations universelles ; que vont devenir ses méditations lorsqu'elles s'appliqueront à d'autres hommes ? Elles vont nous montrer qu'il lui est impossible d'être impersonnel en parlant des autres. Pour faire que les autres hommes s'identifient à nous et s'absorbent en nous, il ne faut que du génie ; pour qu'ils s'identifient à un héros historique ou imaginaire, il faut que l'auteur se soit d'abord identifié lui-même à ce héros ; c'est facile si le héros est René, Chactas ou Eudore et l'auteur Chateaubriand, c'est impossible si l'auteur est Lamartine et le héros Socrate ou même Byron (*Child-Harold*), parce que Lamartine ne ressemble pas à son personnage et ne l'étudie pas. Il a sur Socrate et Platon des souvenirs scolaires rajeunis par quelques entretiens avec Fréminville et une lecture superficielle du *Phédon* ; il a étudié le platonisme comme il a étudié la géographie de la Grèce avant d'en parler, de façon à croire qu'on voit de la prison de Socrate, outre le mont Hymette qui est en Attique, le Cithéron qui est en Béotie et le Taygète au sud du Péloponèse. Le poète ignore de son héros tout l'essentiel. On sait ce qu'il faut de recherches et de patiente attention pour se représenter d'une manière qui ne soit pas puérilement fautive les pensées, les sentiments ou même les

(1) *Destinée de la Poésie*, p. XLIII.

usages d'autres temps et d'autres pays. Quelle fut la préparation de Lamartine à la composition de *Socrate ?* « Je fais quelque chose que je médite depuis six ans, un chant sur la mort de notre ami Socrate. Le Phédon m'y a fait repenser. Cela va comme de l'eau courante. » (*Corresp.* III, 217.) C'est simple et court. L'idée lui en est venue six ans auparavant, il a *médité*, non pas étudié, le sujet, il y a rêvé, il n'a rien lu, il a oublié ; un beau jour le *Phédon* l'y a fait repenser, et c'est fait, « cela va comme de l'eau courante ».

Socrate romantique. — Voilà pourquoi son Socrate a l'aspect romantique avec ses cheveux au vent (vers 125), ses longs cils (vers 811),

Et son front rayonnant d'une beauté sublime,

(vers 671), ses grands gestes et ses mouvements dramatiques ; voilà pourquoi son Socrate décrit en vers antiques à la Chénier, l'histoire de Psyché sculptée sur la coupe de poison, prend la Théorie pour un vaisseau et la Triade pour la Trinité, altère le christianisme autant que le paganisme, superpose à tous les deux la métaphysique de M. de la Palice (le *mal* créé par le *crime*, vers 403) et finit par annoncer la venue du Christ (1). Certes, c'est là du romantisme, mais à la mode de 1823 ; cela veut dire que Socrate a presque tous les travers des adolescents qui, séduits par Ossian et le vicomte d'Arlincourt, livraient leur chevelure au vent des cimes, étaient amoureux de la mort, débordaient d'extase religieuse et de gestes de ténors. Cela, c'est la caricature du romantisme qu'il suffit de signaler en passant, c'est le romantisme pour journal de mode, et certes il est fâcheux que

(1) Cf. VIGNY, *Helena*. II.

Et Socrate mourant devina Jésus-Christ.

Helena est de 1822.

Socrate en ait quelques traits, mais le vrai romantisme contient dès Chateaubriand le commencement d'une curiosité historique et réaliste dont Lamartine ne fut pas atteint et grâce à laquelle les erreurs sur les localités, les choses et les personnes deviendront moins grosses et plus rares ; et si la *Mort de Socrate* manque absolument de couleur locale et de documentation, c'est parce que le romantisme n'a pas encore imposé au poète la loi de savoir avant de parler, et si Lamartine avait été plus avancé en romantisme, son Socrate aurait été moins romantique.

Nous trouvons donc dans la *Mort de Socrate* une poésie impersonnelle qui manque de vérité, mais non pas une poésie personnelle. Ce Socrate n'est pas Socrate, mais il n'est pas Lamartine ; s'il était Lamartine, il serait plus beau. On peut en dire autant de *Child-Harold ;* il ressemble mal à Byron, est-ce une raison pour y voir un portrait de Lamartine ?

En revanche les procédés d'exposition si fâcheusement subjectifs des pseudo-classiques reparaissent bien mal à propos dans ces poèmes dont le tour devrait être aussi impersonnel que le sujet. Plus exactement ils ne reparaissent pas car ils n'ont pas disparu des *Méditations ;* seulement là, ils étaient à leur place. Que le poète ému interroge ou s'écrie, rien de plus naturel ; et même le lecteur ému oublie le poète, il dit pour son propre compte :

J'aimais les voix du soir dans les airs répandues.

Et il s'écrie de toute son âme :

O lac, l'année à peine a fini sa carrière.

Mais quand les exclamations du poète interrompent le récit épique et coupent la parole à Socrate ou à Child Harold, elles ne sont plus des mouvements naturels et beaux, mais des figures de pensée que l'auteur aurait bien

dû laisser chez Delille ou chez Byron. Cette déplorable rhétorique pseudo-classique qui jette toujours le poète au travers de l'action ou de la description, Lamartine ne sut pas s'en défaire, et pour Child Harold en particulier, ce n'est pas surprenant, car Byron lui en donnait l'exemple. Ce n'est pas que Lamartine ait imité Byron, mais c'est bien pis encore, il a rivalisé avec lui ; et dans ce poème où « l'intérêt est tout dans le style... » (1), c'est surtout avec le style de Byron qu'il a prétendu lutter ; or, on sait assez ce que fut ce style. S'il peut être dit romantique, c'est uniquement à cause du parti pris de violer le goût et les bienséances, mais pour tout le reste, il est ce qu'on peut attendre d'un homme qui a toujours regardé Pope « comme le plus grand nom de notre poésie » et pour qui « les autres sont des barbares ». Byron qui, même après 1830, est pour l'Europe entière le type parfait du romantique, voit en Pope, c'est-à-dire presque en Boileau, l'idéal de l'écrivain. Lamartine n'avait pas besoin d'être entraîné de ce côté-là ; et il y fut entraîné par Byron et en même temps ramené par le succès.

Lamartine délaisse la poésie. — Le succès lui donnait plus de confiance en lui-même et le détournait du travail littéraire. « J'étudiais mon métier », écrit-il dans la Préface des *Méditations* (p. XIX), son métier de diplomate bien entendu, car en poésie il n'est plus qu'un virtuose amateur ; ses vers ne sont plus pour lui qu'un « délassement » (et un revenu). « Je jouais avec mon instrument », dit le Commentaire des *Préludes*. On s'en serait aperçu même s'il ne l'avait pas dit, et la bataille de ces mêmes *Préludes* suffirait à montrer qu'il n'en jouait pas avec autant de perfection qu'il le croyait. En vérité, dès cette époque (1822), et de plus en plus à mesure qu'il avance, il revient

(1) Avertissement de *Child-Harold*.



aux formes pseudo-classiques et dès lors, nous trouverons en lui un mélange de trois formes, — les anciennes, — les lamartiniennes, qui reparaissent aux passages forts et sincères, nombreux encore par bonheur, — et les nouvelles, celles qu'il trouve dans les jeunes poètes et qu'il adopte pour se tenir au courant du style poétique. Un exemple de ces dernières, c'est l'histoire de Pysché gravée sur la coupe de ciguë dans la *Mort de Socrate*, et, dans *Child-Harold* (VI), la chambre où dort Léna ; pour le premier passage, l'influence de Chénier est visible, mais elle semble s'exercer sur Lamartine par l'intermédiaire de Vigny (livre antique des Poèmes); pour le deuxième, c'est encore Vigny avec Dolorida. Dès lors Lamartine n'est plus à la place qui lui revenait de droit, c'est-à-dire à la tête du mouvement poétique ; il ne guide plus, il suit, et si nous trouvons chez lui des nouveautés, c'est qu'elles auront d'abord paru chez d'autres, et malgré les œuvres éclatantes qu'il doit produire encore, nous pourrions ne plus le nommer.

III

Vigny (1822-1826)

Vigny romantique. — Vigny est plus romantique et plus classique que Lamartine. Lié d'amitié avec Emile Deschamps et Victor Hugo, il se trouve faire partie de la petite bande de jeunes que les taquineries des vieux et les injures des journalistes forcèrent à chercher partout les principes révolutionnaires qu'on les accusait d'avoir, à créer le romantisme, sans en accepter encore le nom. Il collabore au *Conservateur littéraire*, puis aux *Tablettes romantiques*, à la *Muse française*, aux *Annales romantiques ;* il compose comme A. Chénier des poésies « antiques », puis comme Byron des *Poèmes* et des *Mystères*,

puis des romans historiques comme Walter Scott ; il emploie le merveilleux chrétien, prend des sujets dans la Bible, le Moyen-Age et l'Espagne, en attendant de traduire Shakspeare et de l'installer à la Comédie-Française ; il est, bien entendu, ossianique et mélancolique ; il peut même, étant officier de la garde et titré, passer pour un *ultra*, quoiqu'il commence à ne plus l'être, et l'opinion *ultra* commence alors, et continuera jusque vers 1827, à figurer comme un trait distinctif dans le signalement du parfait romantique. Il a donc tous les caractères par lesquels on distinguait alors les romantiques des mortels ordinaires, et on s'attendrait à trouver chez lui quelque nouveauté de forme, d'autant plus que les sujets qu'il traite sont du genre narratif et semblent par suite exiger l'absence de l'auteur et l'impersonnalité du style.

Vigny pseudo-classique. — Mais on s'aperçoit tout d'abord que Vigny n'est pas un inventeur en fait de style ; il applique avec des efforts consciencieux, toujours visibles, heureux parfois, les procédés de ses devanciers et quels devanciers ! Le *Poème* n'est pas un genre nouveau dans notre littérature ; il y en a dans Thomas, dans Florian (*Ruth* et *Tobie*), dans Parny, dans Baour-Lormian, etc., et quand Vigny écrit la *Neige* et la *Fille de Jephté*, il connaît *Emma et Eginhard* de Millevoye et le *Sacrifice de Jephté* de Mollevaut, etc. Il y a des narrations analogues dans les didactiques, car leurs « épisodes » ne sont pas autre chose, et tout poème didactique doit avoir au moins un épisode par chant ; il y en a dans tous les épiques naturellement, Luce de Lancival ou Creuzé de Lesser ; et Vigny connaît toute cette littérature ; son style ne permet pas d'en douter. Heureusement il connaît aussi Chénier dont on est tenté d'admettre avec Sainte-Beuve l'influence sur ses premiers poèmes ; les dates attribuées par Vigny à la *Dryade*, à *Symetha*, au *Bain d'une dame*

romaine, s'y opposent, mais l'exactitude des dates est de toutes les choses humaines celle que les grands romantiques ont le plus méprisée. Il connaît aussi les Anglais Thomas Moore et Byron et leur doit l'idée d'Eloa (Byron, « Heaven and Earth », 1822. — Th. Moore, « The Loves of Angels », 1823). Il a longuement loué Byron dans le *Conservateur littéraire*, t. III, mais de toutes les œuvres du poète anglais, celles qu'il aime le moins, *Don Juan*, *Beppo*, sont justement les seules où il pouvait trouver, où Musset trouva plus tard quelques formes et un ton moins classiques, une allure nouvelle.

Vigny garde dans ses récits les apostrophes lyriques, la magnificence des ornements conventionnels, la solennité du ton, le vocabulaire noble, une versification tellement régulière que quelques coupes hardies à la Chénier y détonnent désagréablement. Est-il au moins curieux de progrès et ses corrections sont-elles inspirées par le désir instinctif ou raisonné d'un style nouveau ? Nullement. Nous en trouverons la preuve dans l'examen de *Dolorida*, celui de ses poèmes dont nous avons le plus d'états différents, et qui parut en 1823 dans la *Muse française*, en 1825 dans les *Annales romantiques*, en 1826 dans le volume des *Poèmes antiques et modernes*, puis en 1829 sous sa forme actuelle. En 1826 le poète y ajoute des élégances et des figures : « à l'air pur d'une nuit » (1823) est remplacé par « aux souffles purs d'un soir » ; *souffles* est une discrète personnification. Le poète ajoute en 1826 une comparaison ascendante qu'il supprime en 1829 ; la lumière de la lune est à celle de la veilleuse

Ce qu'est l'amour céleste à l'amour adultère.

Il ajoute en 1826 une apostrophe de sept vers :

Mais ô vous qu'en secret....

Et l'on pourrait conclure que le poète s'enfonce dans les

erreurs pseudo-classiques. Mais dans la même édition de 1826 il supprime une exclamation : « Malheureuse ! à ses yeux... » est remplacé par « A ses yeux fatigués... » Et il remplace un tour horriblement classique par un excellent détail descriptif :

La soyeuse ottomane où *la sieste s'endort.* (1823.)
La soyeuse ottomane où *le livre est encor.* (1826.)

En 1829 il fait encore une correction vraiment moderne, il efface un trope et le remplace par le mot propre.

Est-ce la volupté qui.....
Furtive a rallumé ces *rayons* solitaires ? (1823-26.)
» » » ces *lampes* solitaires ? (1829.)

Mais il laissa toujours « la volupté furtive », et « la pendule *mobile* » (qui marche), « Et sur un lit *d'azur* (à rideaux bleus) une *beauté* couchée » et ces quatre vers sur la chemise de Dolorida :

Dolorida n'a plus que ce voile incertain,
Le premier que *revêt le pudique matin*,
Et le dernier rempart que dans sa nuit folâtre
L'amour ose lever d'une main idolâtre.

et ces deux vers sur le cadran de la pendule.

Depuis que sur l'émail dans ses douze demeures
Ils (les yeux de Dolorida) suivent ce compas qui tourne avec les [heures.

Et s'il a laissé tout cela, c'est sans doute qu'il le trouvait assez bon ; nous ne devons pas en être étonnés si ses contemporains, et les plus romantiques comme les autres, le trouvaient bon aussi. Les critiques publiées alors sur *Dolorida* (1) et sur les autres œuvres de Vigny nous le mon-

(1) La critique de Héreau, *Revue encyclopédique*, janvier 1825 (revue libérale antiromantique), est la plus détaillée.

trent. Naturellement le ton des critiques varie avec les doctrines littéraires des auteurs, mais les observations de détail sont, naturellement aussi, les mêmes partout ; et le seul point par lequel les classiques d'alors se distinguent, c'est la critique de quelques expressions justes et propres mais peu *poétiques :* « Mes pieds sont froids et lourds ».

Je suis tombé trois fois en revenant ici.

Mais pour le reste chacun des juges classiques en est toujours, comme au temps d'Atala, à blâmer comme romantique ce qui déplaît à son goût personnel, tandis que plusieurs des vers que nous avons cités comme types d'expression pseudo-classique sont cités avec éloge par les feuilles romantiques.

Etat confus de la question romantique. — S'il est d'ailleurs une période inextricable dans cette confuse histoire du romantisme, c'est celle qui va de 1822 à 1827. Les passions littéraires y sont déjà vives, mais encore dominées de haut par les passions politiques et religieuses. Tous les esprits suivent avec anxiété, à l'intérieur la lutte implacable entre libéraux et ultras, au dehors la question espagnole, la question italienne, le soulèvement des colonies espagnoles, et surtout celui de la Grèce. La querelle des trois unités et du style noble, ne pouvant faire figure à côté de si puissants intérêts, devait se mêler aux grandes questions politiques du temps et devenir question politique. Le romantisme devait être la forme littéraire du royalisme ultra ou du libéralisme, il fut l'un et l'autre, ultra et libéral successivement. N'eût-il été que l'un des deux, c'eût été suffisant pour jeter le désordre dans cette partie de l'histoire littéraire. A l'époque du romantisme « ultra », on voit se former de singuliers groupes réunissant des hommes aussi différents d'âge et de nature que Chênedollé, Soumet et Victor Hugo ; au théâtre, des

poètes qui ne sont ni classiques ni romantiques, essaient prudemment le système dramatique nouveau, si prudemment que le public ne voit aucune différence entre leur nouveau système et l'ancien ; leurs succès portent atteinte au dogme des unités, mais leur style est implacablement noble, et le dogme lui-même n'est violé qu'avec respect ; et ils ont soin de faire alterner avec leurs demi-drames de correctes tragédies. Pierre Lebrun, Soumet, Guiraud, Casimir Delavigne travaillent ainsi avec des succès divers et quelquefois grands. L'on peut ici juger de la confusion ; le plus hardi d'eux tous, Casimir Delavigne, l'auteur de ces deux drames, *les Vêpres Siciliennes* (1819) *et le Paria* (1821), ne passe pas pour romantique parce qu'il est bonapartiste et libéral ; les tragédies de Soumet, bonapartiste et catholique (*Clytemnestre* et *Saül*, 1822) sont des succès romantiques ; les *Machabées* (1822) et le *Comte Julien* (1823), de Guiraud, ultra, fils d'ultra, sont des succès romantiques. Pourquoi ?

En 1823-24 Guiraud et Soumet sont parmi les rédacteurs de la *Muse française* dont une des épigraphes (l'épigraphe est une des manies romantiques) annonce qu'une nouvelle génération de poètes descend du ciel, *Jam nova progenies cælo demittitur alto.* Or ils ont l'un et l'autre trente-six ans et la revue compte comme collaborateurs et amis Chênedollé, Baour-Lormian et Brifaut, cette *nova progenies* n'est guère jeune. L'Académie, plutôt libérale et absolument antiromantique, reçoit Soumet en 1822, Delavigne en 1825, Guiraud en 1826 et Pierre Lebrun, auteur du *Cid d'Andalousie* (presque un drame), en 1828. Les Académies de province sont divisées en trois partis et leurs annales nous ont conservé une très grande quantité de discours favorables au romantisme, ou hostiles, ou conciliateurs. Ce qui frappe d'ailleurs dans ces discussions, c'est le vague des idées. A part la question des trois unités

pour ou contre laquelle on ressasse des arguments toujours pareils, les divers orateurs, échos des journaux qu'ils lisent, ne voient guère dans le romantisme que « le christianisme et la chevalerie », et ils semblent voir fort mal les rapports que peuvent avoir cette religion et cette institution vénérable avec une littérature nouvelle. Il n'y a qu'un point sur lequel ils sont tous d'accord, c'est que le romantisme n'intéresse que le fond, le sujet et les pensées, et ne peut pas toucher à la forme littéraire : « C'est bien moins d'ailleurs sur les formes que sur les sujets et les couleurs de notre poésie que portent les réclamations des romantiques (1) », et nous retrouverons cette assertion d'un obscur académicien dans les préfaces des plus illustres poètes.

Les formes pseudo-classiques chez Vigny : la comparaison ; la fiction. — Touchant accord sur la question du style, discussions académiques sur les unités, dissertations vagues sur une vague littérature nouvelle, née ou à naître du christianisme et de la chevalerie, voilà, semble-t-il, l'état de la question vers 1825 et les poèmes d'A. de Vigny ne sont pas de nature à le modifier beaucoup. Ils contenaient pourtant bien des essais intéressants, essais de poésie philosophique, de poésie plastique, de conte épique et dramatique, mais ce ne sont que des essais, et malgré les rares mérites de *Moïse* et de *Dolorida*, Vigny rappelle ses prédécesseurs plus qu'il n'annonce les chefs-d'œuvre à venir ; le style de Fontanes, celui même d'A. Chénier n'était pas ce qu'il fallait pour renouveler la littérature épique, or Vigny ne dépassait guère Fontanes et n'égalait pas Chénier. C'est peut-être la cause du médiocre succès qu'il obtint. Il appliquait à des sujets imper-

---

(1) A. Leprévost, Académie de Rouen, *Annales de Littérature*. T. 23, p. 179 sq.

sonnels la poétique violemment personnelle de l'ode pseudo-classique ; — nous avons fait la même remarque pour Lamartine qui fut inférieur à lui-même dans la *Mort de Socrate* et dans *Child-Harold*. Et pourtant Lamartine avait déjà tout son génie, Vigny n'avait pas encore le sien, il n'avait pas encore rencontré son Elvire.

Parmi toutes les *beautés* de la poétique ancienne, il semble que chacun des poètes nouveaux ait eu pour fonction, sans le savoir, d'en user une et de la mettre pour toujours hors de service. Pour Lamartine, ce serait l'invocation et l'exclamation ; pour Vigny, c'est la comparaison. La comparaison sous la forme classique que lui conserve Vigny est déjà un archaïsme ; de courts poèmes n'admettent plus ces longues suspensions d'intérêt permises aux lents narrateurs des premiers âges. Vigny encombre ses poèmes, *Eloa* surtout, des comparaisons les plus longues et les plus imprévues, véritables invasions de sa personne dans le récit. Qu'on se rappelle dans *Eloa* cette étonnante comparaison de Satan avec une jeune Ecossaise et cette citation d'Ossian plus étonnante encore. C'est au moment où le poète vient de nous introduire dans la plus mystérieuse région du ciel :

La vierge en se penchant croyait voir d'autres cieux...
Et ces feux réunis furent comme l'aurore
D'un jour inespéré qui semblait près d'éclore...
Là, comme un ange assis, jeune, triste et charmant,
Une forme céleste apparut vaguement.

Le poète a fait tous ses efforts pour composer un décor étrange et merveilleux à sa grande scène, la séduction d'Eloa : il vient de faire arriver Satan sur un nuage rose et embaumé : brusquement, de ce ciel vague et splendide il nous ramène en un point précis de la terre :

Quelquefois un enfant de la Clyde écumeuse
. . . .

S'il a vu dans la nue et ses vagues réseaux
Passer le plaid léger d'une Ecossaise errante,
. . . .
Il cherche alors comment Ossian la nomma,
Et debout sur sa roche appelle Evir-Coma.

Il y a vingt vers sur la Clyde, le plaid, l'Ecossaise, Ossian, Evir-Coma ; nous voilà loin du ciel. Les comparaisons du poète sont rarement aussi malheureuses, pourtant les vingt-quatre vers consacrés au colibri ne sont guère mieux à leur place ; ils servent moins à nous faire concevoir la grâce aérienne d'Eloa qu'à nous rappeler Chateaubriand, l'abbé Delille, Bernardin de Saint-Pierre, M. de Buffon et tous ceux qui luttèrent de grâce précieuse dans le concours de description poétique ouvert sur ce sujet, le colibri. L'effet produit ? C'est qu'à chaque instant nous nous trouvons en contact direct avec l'auteur, non pas avec l'homme, mais avec l'homme de lettres écrivant en 1824. Le désir de surpasser Delille, et l'amour d'Ossian sont des particularités de la plus fâcheuse nature ; c'est comme si le poète nous entretenait entre le ciel et l'enfer de la coupe qu'avaient cette année-là les redingotes et les cols. Bien plus : les modes littéraires auxquelles Vigny sacrifie sont des modes déjà vieilles alors, et nous voyons qu'il reste pour le style comme il resta toujours pour le costume et les manières, fidèle aux traditions de l'ancien régime. Ce n'est pas un révolutionnaire, c'est un muscadin. Peu importe, sans doute, car son influence à ce moment fut insignifiante. Pourtant, si les *Poèmes* de Vigny n'arrivèrent pas au grand public, deux au moins d'entre eux devaient exciter l'admiration de ses rivaux plus heureux et leur servir de modèle. On sait combien *Don Paëz* rappelle *Dolorida*, on sait avec quelle dévotion *Eloa* fut aimée par les romantiques, même par Sainte-Beuve qui goûtait peu les premières œuvres de Vigny ; pour Gautier c'était le

plus beau poème de la langue française : Lamartine y prit l'idée de la *Chute d'un Ange ;* quant à Victor Hugo son éloge d'*Eloa* n'est que trop connu pour être devenu, après la brouille des deux poètes, l'éloge du *Paradis Perdu*. Mais Victor Hugo rendit plus tard au poème un hommage plus considérable que ses premières louanges, il le refit dans la *Fin de Satan*. L'idée d'Eloa était donc bien séduisante ? Il faut le croire. — Et bien nouvelle? — Hélas! non. C'était de ce faux neuf lancé par Chateaubriand, du merveilleux chrétien. C'était une fiction romantique, comme le *Passage du Rhin* était une fiction classique ; l'ange et Satan remplaçaient le vieux Fleuve et les « Naïades craintives » ; c'était avec une autre figuration la poétique de Boileau non seulement conservée, mais aggravée. En effet, chez Boileau et les autres classiques les dieux païens ne sont guère que des pièces de décor, et aussi des utilités, des *ressorts*, comme on disait. Avec Vigny, plus tard avec Lamartine et Hugo, les anges et les diables passent au premier plan, et nous voilà en face de toute une psychologie d'êtres surnaturels, auxquels leurs auteurs croient juste autant que La Fontaine aux Nymphes de Vaux. Nous avons devant nous, non plus des figurants traditionnels, et sans importance, mais les héros abstraits d'une épopée philosophique, non plus des décors, mais des symboles. En fait de symboles une distinction est nécessaire, il y a ceux que l'on trouve et ceux que l'on cherche. Une scène dont vous êtes témoin ou lecteur peut vous émouvoir et devenir inséparable de la pensée qu'elle fait naître en vous. La mort silencieuse du loup s'impose à votre esprit comme un parfait modèle de sagesse stoïque, la colère de Samson vous semble être celle que soulève dans tous les cœurs d'homme le mensonge féminin ; voilà le vrai symbole poétique, toujours ému, toujours vrai, tel que nous le trouvons plus tard dans les chefs-d'œuvre de

Vigny, tel que son *Moïse* peut déjà le faire espérer. Il y a l'autre symbole, celui que l'on cherche et que l'on combine à loisir pour exprimer allégoriquement une idée abstraite ; là, le poète au lieu de reproduire une réalité émouvante et belle, fait mouvoir à son gré les pantins qu'il a choisis dans le magasin d'accessoires poétiques ; il *crée*, comme disaient encore les romantiques perpétuant un vieux contresens. Eloa est un symbole de cette espèce-là, qui n'est pas la meilleure et qui est la moins neuve ; et Vigny donnait en l'écrivant un exemple qui devait longtemps après ramener ses grands rivaux aux fictions conventionnelles.

On le voit, ce n'est pas chez Vigny qu'il faut chercher à ce moment les vraies nouveautés : il est juste assez neuf pour être attaqué par les classiques, sans être mis au premier rang parmi les romantiques. N'ayant pas encore son génie, n'étant poussé à la gloire par aucun parti politique, Vigny reste un peu effacé entre Lamartine qui est le *poète* et Victor Hugo qui est, à ses débuts, *le poète des ultras*.

CHAPITRE IV

VICTOR HUGO ET LE ROMANTISME

(1822-1826)

I. — **Victor Hugo roi des pseudo-classiques dans les « Odes ».**

II. — **Victor Hugo cherche à constituer une littérature romantique.**

Rupture avec Baour-Lormian (Young et Ossian). — Mythologie catholique. — Mythologie fantastique : Influence de Nodier (erreur sur la poésie, erreur sur l'imagination). — Genres divers : troubadour, exotique, biblique, antique.

III. — **Promesses d'originalité. Nouveautés de style.**

I

Victor Hugo roi des pseudo-classiques dans les « Odes »

On pouvait être plus classique que Vigny et, plus que lui, accusé de romantisme ; on pouvait même être entièrement classique et passer pour le chef des romantiques. On le pouvait, puisque ce fut le cas de Victor Hugo.

Il est inévitable de rappeler que Victor Hugo était poète presque avant d'être adolescent ; il obtint des accessits et des prix de poésie à l'Académie, aux Jeux Floraux, il fut protégé par Campenon et appelé par François de Neufchateau

Tendre ami des Neuf Sœurs ;

et l'on peut être assuré que le jeune Victor trouvait ce vers admirable. Il lisait, admirait, imitait les grands poètes

du temps, Delille, dont il avait pu voir les triomphantes funérailles, Parny, Le Brun surtout dont les mouvements violents et la rhétorique effrénée convenaient à sa nature ardente. Avec sa puissance d'application et de volonté, avec ses dons merveilleux, il devint l'élève parfait de ces maîtres faciles à imiter. A un âge où l'originalité personnelle est nulle, où le sens critique, même chez ceux qui l'auront au plus haut point, n'existe pas encore, Hugo, trop jeune pour surpasser ses maîtres en étant autre qu'eux, pouvait les surpasser en leur restant semblable, et c'est ce qu'il fit. Il fut plus pseudo-classique qu'aucun d'eux. Victor Hugo suit en tout leurs procédés, choisit avec prédilection les plus hardis et sème ses vers avec une abondance incroyable de toutes leurs beautés poétiques, de celles même dont il blâme l'abus chez ses devanciers. Ainsi dans sa critique du *Conservateur littéraire*, il reproche à Delille et aux didactiques les périphrases et les antithèses, or s'il les égale seulement pour les périphrases, pour les antithèses il les dépasse d'assez loin. Dans la préface des *Odes*, décembre 1822, il signale très justement « l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées... moyens de chaleur qui glacent lorsqu'ils sont trop multipliés... », et il suffit d'un coup d'œil sur les pages des *Odes et Ballades* pour voir combien il s'y trouve peu de strophes sans point d'exclamation ou d'interrogation, les apostrophes abondent et quant à la prosopopée, c'est une figure tellement forte que Victor Hugo lui-même ne l'a jamais prodiguée.

Tous les autres procédés pseudo-classiques, il les trouve si naturels qu'il les emploie sans y songer. Beaucoup de ses *Odes* sont des *fictions* :

Pourquoi m'apportez-vous ma lyre,
Spectres légers ?. . . . . (I, 3.)
En ce temps-là du ciel les portes d'or s'ouvrirent. (I, 5.)

Beaucoup ont la forme dramatique (drame tout fictif et conventionnel, bien entendu).

> Savez-vous, voyageur. . . . . (I, 8.)
> Oh ! disaient les peuples du monde. (I, 9.)

Beaucoup sont oratoires et prophétiques :

> Modérons les transports d'une ivresse insensée. (I, 7.)
> Par ses propres fureurs le Maudit se dévoile. (I, 4.)

D'autres sont à la fois fiction, drame et prophétie :

> Voici ce qu'ont dit les prophètes. . . (I, 10.)

Le poète a grand soin de varier ses formes d'une pièce à l'autre et même au cours de chaque pièce. Mais les seules formes qu'il n'emploie pas sont celles d'un vrai dialogue, d'un vrai discours ou d'un chant. Les tours et le ton restent nobles et conventionnels : mots nobles, périphrases, tropes, allusions historiques et mythologiques :

> Asservi les fils de Pélage
> Devant les fils de Galgacus. (I, 11.)

Comparaisons banales, même lorsqu'elles sont bizarres et forcées :

> Le tigre en se jouant cherche à dévorer l'ombre
> Du cadavre qu'il a rongé. (I, 6.)

Et l'horrible tour classique :

> *Leur sacrilège main demandait* à l'argile
> L'empreinte de son front glacé. (I, 6.)

Le lecteur de nos jours peu familier avec ce style, nous pardonnera de commenter ces deux derniers vers et de montrer toutes les beautés qu'y reconnaissait la subtile rhétorique du temps. L'expression « leur sacrilège main » est une merveille, elle contient plus de figures que de mots ; en voici le compte : 1re un trope, *leur main*, pour *ils*

(la partie pour le tout); 2e le trope entraîne un hypallage : l'épithète *sacrilège* passant des hommes à leur main ; 3e encore un trope, le singulier pour le pluriel : il y a plusieurs hommes et une seule main ; 4e enfin une personnification : la main devient une personne qui est *sacrilège* et qui *demande* à l'argile, etc... Signalons en passant deux autres tropes, *argile* pour *plâtre* et *front* pour *visage*. Quand il arrivait aux poètes pseudo-classiques d'être sublimes au point d'instituer un dialogue métaphorique entre ces deux *personnes*, la main sacrilège qui demande et l'argile (le plâtre du mouleur) qui veut bien ne pas refuser l'empreinte..., ils se sentaient pris de pitié pour le lecteur ; pour ne pas l'exposer à méconnaître tant de poésie, ils mettaient une note et traduisaient en prose française ce qu'ils avaient dit dans la langue des dieux. Victor Hugo là encore suit ses maîtres et daigne écrire pour les non initiés « on posa un masque de plâtre sur le visage de Henri exhumé pour mouler ses traits ». La poétique pseudo-classique n'apparaît pas moins nettement dans des phrases plus claires :

L'eau du saint fleuve emplit sa gourde voyageuse. (I, 9.)

Ce n'est pas le voyageur Chateaubriand qui emplit sa gourde d'eau du Jourdain, c'est l'eau qui emplit et la gourde qui voyage. Ces exemples sont empruntés au recueil de 1822, dans les recueils suivants il n'y a guère de changé que le ton des préfaces et le poète garde toutes les habitudes de style chères à ses devanciers ; même celle qui consiste à enchâsser dans des vers des morceaux de belle prose, à s'inspirer des grands prosateurs et à rivaliser avec eux. Ainsi nous retrouverons des phrases de Chateaubriand dans la *Vendée* (I, 2) et dans le *Chant du cirque* (IV, 11) ; et dans ce chant le poète est tellement occupé de sa lutte avec le texte des *Martyrs*, qu'il sacrifie des

détails descriptifs, modestes mais indispensables, au désir d'éclipser son modèle par une antithèse plus forte. « Auprès des antres du trépas s'élevaient des lieux de prostitution publique ; des courtisanes nues.... » (*Martyrs*, 24.)

Les Vestales. . . . .
Apportent l'autel chaste et le feu virginal.
L'œil ardent, le sein nu, l'impure courtisane
Près du foyer sacré pose un trépied profane.

La description du poète n'est même pas claire ; le souci de l'antithèse et du beau style lui fait perdre de vue la scène à décrire. Victor Hugo ne sait donc pas décrire, même avec l'aide de Chateaubriand ; il ne sait pas reproduire une scène toute décrite dans un livre et bien décrite, et s'il ne sent pas mieux le pittoresque écrit, qu'est-ce donc pour le pittoresque naturel ? Fait-il même un effort pour le rendre directement ou comme les poètes pseudo-classiques transforme-t-il tout et sa poésie n'est-elle, suivant le mot de Delille, qu'une universelle métonymie ? S'il s'agissait de tout autre poète, il n'y aurait pas lieu d'insister sur l'archaïsme reconnu et incontestable de ces premières œuvres, mais il s'agit de Victor Hugo qui a été d'abord vivement accusé et s'est vivement défendu, puis qui s'est hautement glorifié et a été glorifié d'avoir fait une révolution dans la langue poétique. Nous avons constaté déjà l'archaïsme de Lamartine et de Vigny sans y attacher grande importance ; il n'en est plus de même avec Victor Hugo ; si le novateur c'est lui, nous devons étudier de près le point de départ et les progrès de son style. Prenons des exemples :

(*Odes*. I, 11.) — *Buonaparte :* trois périphrases dans les trois premiers vers :

Quand la terre engloutit les cités qui la couvrent, (tremblement de terre)

Que le vent sème au loin un *poison voyageur* (peste),
.......quand des *monts brûlants* s'ouvrent (éruption).

En voici d'autres : La reine des nations (la France) ; — du Nil les hautes catacombes (les pyramides) ; — Chef populaire (consul) ;

Un sang royal teignit sa pourpre usurpatrice (il fit tuer Enghien).
Le prêtre monarque de Rome
Vint bénir son *front menaçant* (il se fit sacrer par le pape);

— les fils de Pélage (Espagnols) ; — les fils de Galgacus (Anglais) ;

. . . . Un rocher, débris lui-même,
De quelque ancien monde englouti (Sainte-Hélène) ;

ces nocturnes aurores.... que ne suit pas le soleil (aurores boréales).

Voici des antithèses, alliances de mots et autres expressions créées, sans compter celles soulignées plus haut :

Un homme.....
Des aveugles fléaux ressaisissant la proie,
Paraît comme un fléau vivant.
— Elus maudits
— Armés de l'anathème,
Par l'anathème renversés.
— Ces envoyés du ciel sont apparus au monde
Comme s'ils venaient de l'enfer !
(La France) Descendit de la monarchie.
— Sourd à tant de néant,
— Ce n'était qu'un grand trône
Qu'il rêvait sur leurs grands tombeaux !
— Il fallut presque un Dieu pour couronner cet homme
— Aux fêtes qu'il vouait à ses vainqueurs esclaves,
Il invitait les rois vaincus !
— Sur un trône continental (dominant tout le *continent* européen).
— Il tomba roi. . . . .

Gardé par ses vaincus, chassé de l'univers.
— Retombé dans son cœur. . . . .
— Délivré de son prisonnier.

Voici des images :

— On vit dans ce chaos fétide
Naître de l'hydre régicide
Un despote, empereur d'un camp ;
Telle souvent la mer qui gronde
Dévore une plaine féconde
Et vomit un sombre volcan.
— Quand des vieux Pharaons il foulait la couronne,
— Quand il croit tenir sa fortune,
Le fantôme échappe au géant.
— Cet homme......
Marchait sur la gloire appuyé.
— Ses aigles qui volaient sous vingt cieux parsemées.
— Mais là parut l'écueil de sa course rapide.
— Un sanglant incendie
Fut l'aurore du grand réveil !
— Là se refroidissant comme un torrent de lave,
. . . .
Des trônes restaurés écoutant la fanfare,
Il brillait de loin comme un phare.
— Tel que ces nocturnes aurores,
Où passent de grands météores,
Mais que ne suit point le soleil.

La pièce a cent vingt vers : si l'on veut bien tenir compte des vers nécessaires pour lier entre elles les idées brillantes, des quelques passages indécis et manqués, on verra que nous avons tout cité, puisque nous avons cité tous les *traits* et que le reste n'est là que pour les amener. Est-il besoin d'insister sur les images et de montrer qu'elles sont toutes des allégories ou des métaphores comme chez les pseudo-classiques, et que pas une ne présente à l'esprit une réalité. Il y a pourtant une image réelle, celle de l'aurore boréale, que le poète a su garder

pour l'éblouissement de la fin ; mais pourquoi l'avoir obscurcie d'une périphrase ? Victor Hugo ne sait pas encore finir une strophe aussi bien que Le Franc de Pompignan ou Pierre-Laurent Carré.

(*Odes*. II, 1.) — *A mes Odes.* Ses Odes il leur parle, il les voit avec des ailes, des robes d'azur, de chastes guirlandes. Il leur dit :

O mes chastes Odes,
Cherchez votre fumée (gloire) :
— Vous pleurerez....., (dit-il à ses vers)
Le temps où cachés sous des voiles, (non publiés)
Vous étiez pareils aux étoiles
Qui ne brillent que pour la nuit.

(C'est joli, mais précieux plutôt que pittoresque ; tout le monde d'ailleurs est précieux de 1823 à 1826.) Et ces vers avant de paraître étaient jugés par des poètes ses amis « tour à tour prenant et rendant la balance » (la balance de la critique !) ; et ces poètes

.....transplantaient les fleurs d'Isaure
Dans les jardins d'Académus.

(c'est-à-dire que ces poètes étaient venus de Toulouse à Paris, et que l'un d'eux, Soumet, était entré l'année précédente, 1822, à l'Académie Française ; quant à l'autre, Guiraud, il n'était encore qu'à la porte de ce jardin où il devait entrer en 1826.) Et ces chants étaient encore

Comme un ange porté sur ses ailes dorées,

ils étaient des chants chrétiens et laissaient le paganisme aux classiques. Voici comment le poète le leur déclare :

Disputant un prix noble en une sainte arène,
Vous laissiez tout l'Olympe aux fils de l'Hippocrène,
Rivaux de leur ardent essor ;
Ainsi que l'amant d'Atalante,
Pour rendre leur course plus lente,
Vous leur jetiez les pommes d'or.

Noter que cette strophe peut passer pour la première profession de foi romantique de Victor Hugo ; fallait-il que les classiques du temps fussent aveuglés par la politique pour ne pas saluer en ce poète leur disciple et leur maître. Nous en passons beaucoup, mais il faut signaler cette affirmation métaphorique de la puissance et de la mission du poète :

C'est un sceptre aussi que la lyre !

et cette image finale où il ne réussit pas encore à égaler Le Franc de Pompignan, parce qu'au lieu d'une image il en met deux, l'aurore et le coucher du soleil, « l'une fait tort à l'autre » :

Le poète, inspiré lorsque la terre ignore,
Ressemble à ces grands monts que la naissante aurore
Dore avant tous à son réveil,
Et qui, longtemps vainqueurs de l'ombre,
Gardent jusque dans la nuit sombre
Le dernier rayon du soleil.

(*Odes*. V. 15.) — Dans les quatre premiers livres, les sujets des Odes sont impersonnels, lieux communs de politique, scènes de la Révolution, morts et naissances royales, etc. — Dans le cinquième livre le poète a rassemblé les pièces qui se rapportent à l'histoire de son cœur et de sa vie ; la plupart ont été composées pour sa fiancée ou pour sa jeune femme, ce sont des types achevés du pire des vieux genres, la lettre en vers. Elles sont pleines de demi-mots, d'allusions à des faits inconnus du lecteur ; lettres sans intimité, poèmes sans intérêt et même sans clarté, c'est la vraie poésie personnelle telle que les romantiques la trouvent établie par une longue tradition, c'est celle là même qu'ils doivent transformer en méditations, élévations et chants d'un intérêt universel. Victor Hugo ne contribue pas encore à cette transfor-

mation en écrivant l'Ode qui nous occupe. Cette Ode devait être charmante ; le poète écrit à ses amis ; il n'a d'ailleurs rien à leur dire que ceci : Je vis heureux entre ma femme, mon fils au berceau et mon père. On s'attend à un joli tableau de bonheur familial, et voici ce qu'on trouve :

Amis, dans ma douce retraite
A tous vos maux je dis adieu.
Le myrte qu'au laurier j'enchaîne
Y croît sous l'ombrage du chêne.

Voilà bien la famille pseudo-classique : des personnes ? Fi ! des végétaux symboliques. Le *myrte* veut dire : j'aime ma femme ; — le laurier : je fais des vers ; — le chêne : mon père vient nous voir. Autre tableau : Le père et le grand-père regardent le petit garçon qui sourit dans son sommeil :

Et mon fils avec un sourire
Dort au son de ma jeune lyre
Bercé dans ton vieux bouclier.

Admirons là poésie de style, elle est là dans sa perfection : au lieu d'un tableau qui serait beau, elle nous présente des images qu'il faut bien se garder de réaliser si l'on ne veut obtenir cette caricature : le grand-père berce dans son vieux bouclier le bébé que le père endort en jouant de sa jeune lyre. De pareilles images supposent un auteur et des lecteurs également dépourvus d'imagination ; le poète traduit son idée en images de convention, il fait un thème ; le lecteur traduit l'image en idée, il fait une version. Ces exercices scolaires sont toute la poésie.

(*Odes*. III, 7.) *A la Colonne*. — La pièce est de 1827. Le début n'est qu'apostrophes et fictions.

Le poète parle à la Colonne et lui donne naturellement des flancs, une tête, et un front ; il ranime les soldats

sculptés, les héros et les aigles, et il mêle à ce merveilleux d'étranges fragments de descriptions à la Delille :

Bronze qui tournoyant sur ta base immobile,

(ce sont les spirales dessinées sur les « flancs ») ; et des allégories fortes et usées :

... tes vieux héros *sculptés par la Victoire.*

et des expressions créées pour désigner la matière dont est faite la Colonne : « airain ennemi », « foudres étouffés » et

. . . . notre histoire
Ecrite avec du sang à la pointe du fer.

et cette amusante périphrase pour dire : je fus enfant de troupe,

Moi qui fus un soldat quand j'étais un enfant,

etc... Mais ce qui indique le mieux les opinions de l'écrivain en fait de style, c'est cette strophe énigme de six vers qu'une note explique très bien en trois lignes de prose.

Mais non l'Autrichien, dans sa fierté qu'il dompte,
Est content si leurs noms ne disent que sa honte,
Il fait de sa défaite un titre à nos guerriers,
Et craignant des vainqueurs moins que des feudataires,
Il pardonne aux fleurons de nos ducs militaires,
Si ce ne sont que des lauriers.

« L'Autriche refuse de reconnaître les titres qui semblent instituer des fiefs dans ses domaines, mais elle admet ceux qui rappellent seulement des victoires. » Victor Hugo, comme les pseudo-classiques, trouve donc, l'année même où il publie la préface de *Cromwell*, que la poésie lyrique (il ne s'agit pas ici du drame) peut tout dire, mais à la condition de tout altérer ; pour lui, comme pour ses maîtres, le devoir du poète n'est pas de dire simplement

ce qu'il pense, d'exprimer directement ce qu'il sent ou ce qu'il voit, mais de trouver des *images*, des expressions rares et des assemblages de mots inédits pour faire comprendre au lecteur des choses toutes simples et naturelles. Le style est le voile ou le travestissement de la pensée.

Nous sommes bien loin de la réhabilitation du *mot bas*, puisque nous n'en sommes pas encore au *mot propre ;* en effet, le poète ayant dans l'*Ode à la Colonne* à parler deux fois du *champ de bataille*, l'appelle une fois « champ du combat », une fois « arène de la guerre » ; les *canons*, qu'il ne craint pas de nommer quelquefois, sont plus souvent des « foudres ». Et comment le poète penserait-il au mot propre puisque les choses lui apparaissent toujours sous une forme *poétique*, c'est à-dire très différente de leur forme propre. Un mot propre n'existe que par rapport à un objet réel auquel il s'applique proprement ; si le poète n'a pas d'objets réels à représenter, il n'y a pas de mots propres, dont il puisse se servir. Si l'Autriche est un serpent

Que l'Autriche en rampant de nœuds nous environne ;

si le drapeau est un aigle, et le poète un « aiglon banni des cieux », il est naturel que, « l'ongle captif » des aigles presse un « foudre éteint », et qu'on entende « l'airain ennemi » de la Colonne « rugir dans la fournaise ». Que peut bien être la propriété des termes dans un monde pareil ? Rien autre chose que le plus choquant des contresens ; le poète en fit l'épreuve.

Quand on donne au public (qui d'ailleurs l'a déjà) l'habitude d'un style qui le force à traduire les mots et à interpréter les phrases, on doit s'attendre à des résistances si l'on change de système. Les lecteurs des *Odes* devaient toujours être en garde contre le sens apparent des mots et des vers ; ils devaient être capables de traduire instantanément :

J'ai trouvé leur cyprès plus beau que nos lauriers (*Odes*. V, 9.)

par : J'ai trouvé leur mort plus belle que notre gloire. Et pour eux cette strophe :

> Enfant sur un tambour ma crèche fut posée,
> Dans un casque pour moi l'eau sainte fut puisée,
> Un soldat, m'ombrageant d'un belliqueux faisceau,
> De quelque vieux lambeau d'une bannière usée
> Fit les langes de mon berceau.
>
> (*Odes*. V, 9.)

cette strophe martiale signifiait simplement : mon père était capitaine ; cette strophe était une périphrase, tout ce qu'il y a de mieux en fait de périphrase, et à ce titre elle était fort goûtée. Nul lecteur n'était assez simple alors, quand il lisait *cyprès*, pour se représenter un arbre, ou pour imaginer d'après la dernière strophe citée un bébé dormant sur un tambour, ou baptisé avec un casque, ou couché à l'ombre (?) des fusils en faisceau, ou emmailloté dans un étendard, images basses quoique étranges et qu'on se gardait bien de réaliser ; le lecteur exercé à ce jeu n'était jamais en faute et traduisait sans hésitation : il est fils d'un guerrier.

On devine aisément la figure que firent ces lecteurs avisés, jamais dupes du sens premier, toujours prompts aux interprétations subtiles lorsque le poète s'avisa de leur décrire (Oh ! sans le nommer, de façon très noble !) le *Cauchemar*.

> Tantôt dans une eau morte il traîne son corps bleu.
>
> (*Odes*. V, 7, 1re version.)

Comment interpréter ce « corps bleu » ? car pour imaginer le Cauchemar avec un vrai corps vraiment bleu, ils n'y songèrent pas : qui pourrait les en blâmer ? Interprété, le mot ne fournissait qu'une « basse équivoque », il fit rire ; il fut gravement déclaré indigne de l'Ode par Hoffmann, Hugo s'inclina et mit *front* au lieu de corps.

C'était supprimer l'équivoque mais laisser entière une question sur laquelle ce mot malencontreux aurait pu attirer l'attention du public, d'Hoffmann ou de Hugo, la question qui allait devenir passionnante, des *adjectifs de couleur*, des fameux adjectifs romantiques. Sans doute les temps n'étaient pas encore révolus et tout le monde parla du mot sans y découvrir le grave sujet de la dispute que nous retrouverons bientôt. Remarquons ceci en attendant : On reproche à Victor Hugo à propos de ce même passage « l'exagération romantique », le « mauvais goût romantique », il est certain que les romantiques ont ces défauts, mais ils n'en ont pas le monopole ; en revanche l'emploi des adjectifs de couleur va être un des traits distinctifs du romantisme : mais on attendra que les romantiques l'aient proclamé pour songer à leur en faire un reproche. Jusque là les poètes peuvent mettre tout l'arc-en-ciel dans leurs vers, aucun critique ne dira mot. Curieuse révolution.

II

Victor Hugo cherche à constituer une littérature romantique

Nous venons en parcourant les *Odes* d'acquérir la certitude que Victor Hugo, jusqu'à 1827 inclusivement, n'introduit dans le style aucune nouveauté importante. Avec plus de richesse et de force, ou, comme on disait alors, avec moins de goût, il parle la langue poétique de ses devanciers.

Rupture avec Baour-Lormian (Young et Ossian). — Cependant Victor Hugo est devenu dès 1825 aussi romantique qu'on peut l'être alors ; c'est-à-dire qu'il repousse encore le mot *romantique*, et on ne peut pas dire qu'il accepte la doctrine (elle n'existe pas), mais il la cherche ; et en atten-

dant qu'il l'ait trouvée, il a des luttes assez vives contre les gardiens de l'orthodoxie classique, il se pose de plus en plus en chef du parti littéraire avancé, et rompt avec les indécis. En 1825 il se brouille avec Baour-Lormian chez lequel il dînait en 1824 avec E. Deschamps et Vigny. Vigny, alors absent de Paris, regretta cette brouille : Baour l'admirait et il aimait assez Baour, mais il aimait davantage « Victor » et ne retourna pas chez le vieux barde, traducteur d'Young et d'Ossian.

Young et Ossian, c'était une des premières modes romantiques que le romantisme reniait en s'éloignant de Baour-Lormian ; elle existait bien avant qu'on parlât de guerre littéraire, et c'est grâce à Mme de Staël, grâce à la confusion de ces deux termes, romantisme et littérature du nord, qu'Ossian, et Baour, avec lui étaient devenus des manières de romantiques. Il était temps de renoncer à une mode que Parny et Fontanes avaient suivie, puis abandonnée, et qui était tombée dans le domaine de la romance. Ossian rejeté, quels éléments constitutifs d'une littérature nouvelle pouvait bien trouver Victor Hugo ?

Mythologie catholique. — Il y avait d'abord la mythologie de Chateaubriand, les anges, archanges, chérubins et séraphins à la place des dieux et demi-dieux, les « vierges saintes » et les martyres à la place des déesses et des nymphes, les trois personnes de la Trinité à la place de Jupiter. C'était même un des signes les plus sûrs auxquels on pût reconnaître un romantique : proscription de tout l'Olympe et des chœurs des nymphes, introduction du vrai Dieu et des « célestes Phalanges » ; mais, c'était là, nous l'avons vu, une nouveauté toute de surface, c'était conserver l'ancienne poétique en retouchant ces décors, s'était la prolonger et non la détruire.

Mythologie fantastique. Influence de Nodier. — Bien loin de la détruire, Victor Hugo la renforçait, car à la

place d'une mythologie il en mettait deux, la chrétienne et la fantastique. C'est la faute de Charles Nodier, c'est aussi celle de Victor Hugo. Charles Nodier n'eût été qu'un homme d'esprit c'est-à-dire peu de chose, s'il n'eût été aussi un homme excellent et charmant ; on l'aimait et l'on ne se tenait pas en garde contre ce lettré curieux, d'érudition hasardeuse et d'imagination malade. Victor Hugo n'avait que trop de penchant à subir cette influence ; le merveilleux et le nouveau l'attiraient également, et comme il n'avait ni principes, ni méthode, ni sens critique capables de le sauver des entraînements, il se laissa entraîner par ce compatriote de Franche-Comté plus loin peut-être qu'on ne le croit. Décidément il devait échapper tout à fait à l'influence de la province natale, il l'avait quittée tout petit, il ne devait pas y revenir, et Nodier, le seul Franc-Comtois qui eut une action sur son esprit, représentait assez mal cette race de sens ferme et d'humeur railleuse qui mêle volontiers la satire à la légende même ; car Nodier, il faut bien le dire, n'avait pas le sens commun. « La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations, à peu près égales même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil.... Ce qui m'étonne, c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses œuvres des fantaisies du poète endormi, ou du moins qu'il ait si rarement avoué son emprunt (1)... » Une telle idée émise avec sérieux ne pouvait que réjouir les classiques intéressés à montrer l'étroite liaison du *genre romantique* et du *genre fou ;* elle peut nous montrer dans l'esprit de Nodier la présence simultanée de deux erreurs qui semblent contradictoires, l'erreur pseudo-classique sur la poésie, l'erreur romantique sur l'imagina-

(1) Préface nouvelle de *Smarra*.

tion. On voit en effet que d'après Nodier il y a deux sources de poésie, les *illusions* de la vie éveillée et les *illusions* du sommeil, deux espèces d'illusions ; quant à la vérité, « j'ai dit souvent que je déles*tois* le vrai dans les arts (1) », et il a bien prouvé qu'il le détes*toit* (comme il s'obstinait à écrire), par sa prose et par ses vers (2). On trouvera d'ailleurs cette opinion naturelle chez Nodier si l'on veut bien lire ceci :

La Harpe me comptoit au rang de ses élèves . .
Arnault ouvroit ses bras à mon adversité....
Etienne m'inspiroit de ses tendres leçons,
Rouget me confioit son hymne de victoire,
Lormian ses beaux vers, Desaugiers ses chansons....

Ces vers il est vrai sont de 1807, mais ils n'en montrent pas moins que l'amphitryon du grand cénacle, le patron de « la grande boutique romantique » avait été à bonne école. Il devait croire en effet que la poésie « inventa le men-

---

(1) Préface de la *Fée aux Miettes*.

(2) Ses vers médiocres et vieillots dont il avait gardé une bonne part inédite et que la turbulente admiration de ses amis lui fit publier ou réimprimer en 1827, parurent au milieu des louanges de la nouvelle école comme un bel exemplaire de romantisme rétrospectif. On y trouve comme dans tous les vers écrits vers 1800 l'inspiration ossianique, biblique et aussi pindarique, des imitations de l'Anglais et de l'Allemand, des romances à la façon de Moncrif, des Odes dont une, *la Napoléonne* (février 1802), fut assez hardie pour faire peur à l'auteur qui s'enfuit sans être poursuivi, et des contes en vers moins agréables qu'on ne l'attendrait de cet homme d'esprit. Voici quelques échantillons du style :

Le pèlerin inonde sa fougère. (Le voyageur emplit son verre).
(*La blonde Isaure. Imité de l'Allemand.*)

Crois-tu mettre ta tête à l'abri de la foudre
En la cachant sous des lauriers.
(*La Napoléonne.*)

Il (le torrent) s'échappe en grondant de l'urne des orages.
(*Le Poète malheureux.*)

A quoi sert un trésor sans Bacchus et Cérès ?
Etc., etc.
(*Le trésor et les trois hommes.*)

songe » (*Du fantastique en littérature*) et confondre toujours la poésie avec les « mensonges brillants du génie » (*ibid*).

Cette erreur classique nous est connue, l'erreur romantique est nouvelle. On sait la méfiance des classiques, des vrais classiques, à l'égard de l'imagination ; ils la proscrivaient avec autant de soin que la vérité nue ; ils avaient bien les fictions (encore Malherbe ne les admettait-il pas), mais les fictions demandaient-elles de l'imagination ? C'étaient des déguisements prévus, connus, autorisés par la tradition antique ; c'étaient des formes que le poète trouvait toutes prêtes, elles avaient servi à d'autres et devaient servir encore ; elles avaient l'avantage de couvrir la réalité d'un masque plus connu peut-être que le visage. Employer des symboles fictifs, mais traditionnels et connus, pour exprimer d'une façon indirecte mais claire des objets réels et des idées raisonnables, voilà l'imagination classique, tout juste l'imagination nécessaire pour faire un thème ; il ne s'agit en effet que de *traduire* la réalité en fictions conventionnelles. Les « illusions du sommeil » dont Nodier veut que le poète s'inspire n'ont rien de commun avec le songe de Pauline ou d'Athalie, songes logiques, lucides et pleins de sens ; c'est le cauchemar avec son horreur, son incohérence et son insanité, le cauchemar compliqué de fantastique ; c'est *Smarra*, c'est *Lord Ruthwen* ou les *Vampires*. « Cette dernière ressource du cœur humain fatigué des sentiments ordinaires, c'est ce qu'on appelle le genre romantique », écrivait Nodier en rendant compte du *Vampire* de Byron traduit par Faber ; pour lui, le Vampirisme n'est cependant qu'une partie du romantisme, mais le fantastique en est bien le tout ; le fantastique est « la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus » et peut seul par ses « vives et brillantes chimères », sauver le monde d'un besoin unanime de dissolution et de sui-

cide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique ». Et ne croyez pas que ce soit là une littérature inférieure, car il y a trois degrés dans la pensée humaine ; au premier degré se trouve « ce que nous appelons encore *superstitions*, ou science des choses élevées. L'homme purement rationnel est au dernier degré. C'est au second, c'est-à-dire à la région moyenne du fantastique et de l'idéal qu'il faudrait placer le poète dans une bonne classification philosophique du genre humain *(Du fantastique en littérature)*. Il n'y a donc pas à en douter, l'imagination est d'un degré supérieur au raisonnable ; à côté de l'imagination qui a « créé le monde fantastique », qu'ont fait l'intelligence et la raison ? Nodier ne se donne même pas la peine de le dire ; « l'homme purement rationnel est au dernier degré », c'est sans appel. Qu'est-ce donc que le poète romantique d'après Nodier ? Un homme qui écrit des œuvres telles que le *Songe* de Jean Paul, le *Pêcheur* de Goethe, la *Lenore* de Burger ou le *Roi des Aunes*, en appliquant la poétique de Delille. Car ce romantique rallié adore Delille et dans une *Notice sur le chevalier Croft*, il rapporte pieusement que le chevalier eut à Hambourg « le bonheur inestimable de voir Delille ».

Le poète que rêve Nodier est un Delille fantastique et laborieusement insensé, et c'est à peu près le Victor Hugo des *Ballades*, de quelques *Odes* et même de quelques *Orientales*. C'est ce Victor Hugo qui écrivait à Nodier en 1824 : « Nous avons sabbat romantique tous les vendredis ; venez-y ; vous y trouverez des farfadets, des esprits et des ombres de toute espèce (1). » Sabbat le vendredi chez Hugo, rue du Cherche-Midi, sabbat le dimanche chez Nodier à l'arsenal, débauche de fantastique ; alors Victor Hugo croit fermement que Nodier est un des initia-

(1) Journal d'Ed. Géraud.

teurs de la poésie nouvelle et Nodier le croit aussi, puisqu'il écrit : « J'étais seul dans ma jeunesse à pressentir l'infaillible avènement d'une littérature nouvelle... Je savais bien que les sujets n'étaient pas épuisés. » Sans doute ; il y avait encore *Smarra*, *Trilby*, les *Vampires*, sans compter *Trésor des fèves et Fleur des pois*. Seulement il est singulier de voir Victor Hugo garder cette conviction un peu tard et écrire encore en 1832 (*Litt. et phil. mêlées*), au sujet de la révolution romantique : « Voilà vingt-cinq ans que Ch. Nodier et Mme de Staël l'ont annoncée en France. » Ce n'est peut-être pas seulement pour raisons politiques que le nom de Nodier remplace ici celui de Chateaubriand, il est à craindre que même après avoir abandonné les lutins et les djinns, Victor Hugo n'ait continué à croire en Nodier plus que de raison, et n'ait gardé cette idée de Nodier que l'imagination est supérieure à la raison, et le fantastique supérieur au naturel. On peut affirmer que si Victor Hugo eut toute sa vie un goût excessif pour le fantastique, s'il mit une sorcière dans les *Burgraves*, s'il fit parler le cheval de Roland, s'il entassa dans ses dernières œuvres un regrettable excès de prodiges et de monstres, c'est la faute de Nodier, mais non pas de Nodier seul ; c'est aussi la faute de Shakspeare, la faute d'Young et d'Ossian, la faute de Lewis et du roman frénétique, la faute de Byron, des poètes allemands, et de bien d'autres ; c'est aussi la faute de Victor Hugo qui, loin de résister à ces chimères, les accueillit, les aima, et en fit tout un système de superstitions poétiques.

Genre troubadour. — Mais quoiqu'il ne dût jamais abandonner le fantastique, Victor Hugo avait compris bien vite que si c'était une partie de la littérature nouvelle, ce n'en était qu'une partie, et il cherchait autre chose. Dans cette recherche, s'il risquait de s'égarer faute de méthode, il avait du moins une conception très haute de

la poésie, qui devait le préserver des erreurs mesquines L'idée de la mission du poète qu'il exprime dans la première ode du premier livre, et reprend dans chacun des recueils suivants, ne lui permettait pas d'accorder trop d'importance aux lutins, gnômes, aspioles et drées, non plus qu'aux romances moyen âge et à la littérature troubadour à laquelle il s'essaie cependant. Il écrit en ce genre le *Chant du Tournoi* (et n'en est sans doute pas fort content puisqu'il le recommence dans le *Pas d'armes du roi Jean*, 1828), *Ecoute-moi*, *Madeleine* et la *Fiancée du timbalier*. Avec la *Chasse du Burgrave* (1828) c'est tout, et dans la préface du *Dernier Jour d'un condamné*, 4e édition, 1832, il se moquera de ce faux romantisme.

Genre exotique, biblique, antique. — La romance exotique amenée par le succès de *Paul et Virginie* et par les poètes nés aux Colonies l'arrête encore moins ; il ne compose qu'une pièce, *la Fille d'O Taïti*, en ce genre que Parny recommandait à Millevoye comme nouveauté essentielle ; il faut reconnaître que la romance de Victor Hugo vaut encore moins que les *Chansons madécasses* (en prose) de Parny. Victor Hugo écrit encore du biblique, *Moïse sur le Nil*, *Jéhovah*, et de l'apocalyptique l'*Antéchrist ;* il écrit même de l'antique, le *Chant de l'Arène*, le *Chant du Cirque* et le *Chant de fête de Néron*. A part la mythologie païenne dont il s'abstient exprès et dont il se moque même dans *Trilby*, on voit qu'il touche à tous les sujets et qu'il va bien chercher le romantisme partout ; il lui faut encore quelques années pour s'apercevoir que le romantisme n'est pas dans les sujets mais dans la façon de les traiter.

III

Promesses d'originalité

Sans doute Victor Hugo est, comme tous les jeunes poètes ses contemporains, dans la situation légèrement comique d'un homme qui voudrait bien créer une poésie nouvelle et qui ne sait pas comment s'y prendre ; mais les expériences singulières que ce désir lui fait risquer ne tiennent pas dans son œuvre une place trop considérable. Il passe vite à travers les modes négligeables et cherche quelque chose de plus sérieux ; il ne touche même pas à deux des plus importants et des plus romantiques parmi les thèmes lyriques chers à son temps, le mal de René et le satanisme de Byron ; et nous trouvons là l'annonce d'une forte originalité future. Il cherche, il étudie, il médite et compose dans son esprit l'idéal nouveau qu'il essaiera d'atteindre. Dès 1823 sa critique, purement scolaire jusque-là, devient intéressante ; elle nous apprend ce qu'il rêve d'être, et nous montre bien les nouveautés qu'il prépare. En juin 1823, voici l'idéal qu'il conçoit (pour le roman il est vrai ; mais le roman n'est pas loin de la poésie) : « Pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera W. Scott dans Homère. » (*Litt. et Phil. mêlées.*) En juin 1824 il loue Byron qui « montre à nu les régions idéales », mais il reproche à ce « peintre fidèle des émotions intérieures », la mauvaise composition, le manque de réalité dans les « descriptions physiques » ; « il ne fait voir les objets réels qu'à travers un voile ». (*Ibidem.*) En vérité le voile est plus épais encore dans les *Odes* de Victor Hugo que dans les poèmes de Byron, mais qu'importe ? Evidemment Victor Hugo admire dans ses propres œuvres la langue poétique qu'il a reçue de ses maîtres ; seulement il commence à la trouver insuf-

fisante dans les œuvres d'autrui, c'est bon signe. Il veut donc pour être le poète complet, exprimer sans voiles tout le réel et tout l'idéal aussi : reste à en trouver le moyen.

On voit que Victor Hugo est alors un esprit actif et assez clairvoyant ; il sait — à peu près — ce qu'il veut et ce qu'il repousse. On s'est trop habitué à répéter les vers par lesquels il s'est plus tard comparé à « un écho sonore » ; prenant à la lettre cette figure de rhétorique, on y trouve l'aveu, fait par le poète lui-même, de son absolue passivité intellectuelle. Or nous savons combien la langue poétique de Victor Hugo a besoin d'être interprétée. Même s'il s'était jugé avec cette peu croyable injustice, nous ne devrions pas l'en croire sur sa parole ; là plus qu'ailleurs il a été trompé par ses chères métaphores.

Mon âme aux mille voix que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore, (*Voix Int.* I.)

cela veut dire évidemment : mon âme chargée par Dieu même de transformer en chants sublimes les bruits confus, et de donner aux hommes sur toute chose l'enseignement divin. Ce n'est peut-être pas l'exacte vérité, mais c'est bien la pensée du poète, et c'est vrai du moins en ceci : Victor Hugo ne fut pas l'écho docile qui répète toutes les paroles ; et les voix admirées de Chateaubriand et de Byron ne l'ont pas toujours fait vibrer. Lamartine et Musset furent à cet égard bien plus que lui des échos. Il ne donne pas de répliques à l'*Isolement*, à l'*Homme*, au *Désespoir ;* il ne redit pas les plaintes et les vœux ardents et oisifs de René, ni les imprécations de Manfred et de Lara ; il ne refait pas les grandes chansons déjà entendues, il en cherche d'autres. Pour voir les choses humaines, il n'accepte d'ailleurs ni le point de vue de Chateaubriand ni celui de Byron ; ces deux hommes sont, nous dit-il, les chefs de « deux Ecoles jumelles » dont « l'une voit tout du haut du

ciel, l'autre du fond de l'enfer ». (*Litt. et phil. mêlées.* Juin 1824.) Victor Hugo est terrestre et, malgré une préférence affectée pour les cimes où l'on communique avec Dieu, il reste homme et ne veut être ni démon ni ange ; c'est très original pour un romantique, et cela nous promet du nouveau.

Mais cela nous promet-il un style nouveau ? Jusqu'en 1826 il faut répondre : non. Nous avons vu que les *Odes* et les *Ballades* sont le chef-d'œuvre du style pseudo-classique appliqué à des sujets pseudo-romantiques et voici toutes les nouveautés que nous pouvons y découvrir en cherchant bien.

Nouveautés de style. — Il y a d'abord une nouveauté pseudo-classique, Victor Hugo perfectionnant et complétant le système d'expression de ses maîtres. C'est un usage, spécial au poète, d'un trope connu. En voici le type :

> La Vendée aiguisera son glaive
> Sur la pierre de Waterloo.

Négligeons la périphrase, singulière pourtant puisque la phrase veut dire : les royalistes s'uniront aux bonapartistes. Le trope consiste à remplacer le nom commun par un nom propre d'homme ou de lieu pris abstraitement et devenu symbole. Ce n'est pas toujours clair, c'est d'autant plus *poétique*. Ici la *Vendée* se comprend sans peine et aide à trouver le sens de l'autre mot. Victor Hugo a toujours aimé cette figure en prose et en vers. « Lagrange contient Bezout », « Racine contient Vaugelas », etc.

Il y a aussi quelques traces d'une autre singularité du poète ; ici ce n'est guère qu'une manie personnelle, mais elle touche cependant à une question plus générale, celle du symbolisme. Le poète ne semble pas encore croire qu'il existe une *correspondance* mystérieuse entre la forme des objets et leur essence intime, mais il fait déjà grande

attention à leur forme et trouve entre elle et la nature des objets, des analogies auxquelles il se complaît.

. . . . La Pyramide
Tente immobile de la mort. (Ode IV, 6.)

Les deux alliances de mots, *tente de la mort*, *tente immobile* effacent un peu l'analogie que nous retrouverons plus saisissante dans un exemple de style moins brillant ; la ville de Montfort l'Amaury, vue du château ruiné,

Etend ses bras en croix et s'allonge en épée
Comme le fer d'un preux dans la plaine oublié. (Ode V, 18.)

(C'est d'ailleurs une imitation de Chateaubriand qui fait décrire Alexandrie par Eudore en ces termes : « elle se dessine comme une cuirasse macédonienne sur les sables de la Lybie ».) Ou bien encore le poète tire de la forme seule des objets des comparaisons imprévues qui les rattachent violemment à sa présente association d'idées. Ainsi dans une bataille :

Où donc est le soleil ? — Il luit dans la fumée.
Comme un bouclier rouge en la forge enflammée. (Ball. VII.)

C'est ainsi que plus tard la lune sera pour Victor Hugo faucille d'or, hausse-col, ou tête coupée, suivant que le poète pensera aux moissons, à un capitaine ou à une exécution capitale.

Ce qui suit est plus important : ce sont les vraies images modernes, les sensations du poète exprimées simplement. La liste n'en sera pas longue et nous aurons quelque peine à compléter la demi-douzaine ; encore sont-elles gâtées souvent par le mélange ou du moins le voisinage de poésie pseudo-classique. Trois d'entre elles se trouvent dans une pièce (Ode V, 9), dont nous avons cité une partie comme type de style vétuste. Ce sont pourtant des « choses vues » ou entendues par le poète.

Et l'éperon froissant les rauques étriers
. . . .
Le glaive nu des chefs guidant les rangs dociles
Et les vieux bataillons qui passaient dans les villes
Avec un drapeau mutilé.

Encore une sensation dans ce vers tiré d'une pièce trop pompeuse :

Quand ta robe m'effleure avec un léger bruit. (Ode V, 12.)

et dans cette fin de pièce :

Le vent. . . . . .
Gémit dans les hauts peupliers. (Ode V. 18.)

Pourquoi faut-il que dans la même strophe le poète nous ait fait entendre

Le luth doux et sévère
D'un ami qui sait rendre aux vieux temps un trouvère.

Ce sont deux musiques qui ne s'accordent pas. Enfin dans la *Fiancée du Timbalier :*

Les timbales
Sonnent et font bondir le cœur.

Le poète avait senti le choc inévitable et puissant que donne au cœur la *batterie* d'une fanfare passant tout près, et, l'ayant senti, il l'a rendu sans l'altérer de tropes, de mots nobles ou seulement de mots inutiles. C'est tout. Il y a plus de poésie et de beauté dans les sensations de Chateaubriand.

Naturellement nous ne comptons pas au nombre des images modernes.

. . . . . La flèche romane aiguisant dans la nue
Ses huit angles de pierre en écailles sculptés. (Ode V, 19.)

et nous ne les compterions pas, même si le premier vers n'était pas si abusivement figuré ; ce ne sont que des vers

didactiques, une description technique à peine supérieure à du Delille. Cela passait pour romantique, parce que c'était du moyen âge, mais c'était la mode romantique qu'il ne faut pas confondre avec la révolution romantique.

On voit que la révolution est à peine commencée, pourtant si nous en croyons le poète elle est finie. En juillet 1824, il écrit : « Une révolution est faite dans les arts. Elle a commencé par la poésie... Cette révolution n'est qu'un retour universel à la nature et à la vérité. C'est l'extirpation du faux goût qui, depuis près de trois siècles, substituant sans cesse les conventions de l'école à toutes les réalités, a vicié tant de beaux génies. » (*Litt. et Phil. mêlées.*)

Ce passage serait irréprochable si tous les verbes étaient au futur. Pourquoi donc le poète les a-t-il mis au passé ? Admettons que la révolution est achevée dans sa tête et qu'il n'a plus qu'à l'accomplir. Attendons.

CHAPITRE V

DEUX STYLES ROMANTIQUES

I. — **Stendhal.**

Ses idées sur le style. — Stendhal et Lamartine. — Deux romantismes.

II. — **Victor Hugo hésite.**

Préface de 1824. — Essai de conciliation. — Romantique malgré lui. — Stendhal et Victor Hugo. — Victor Hugo et le théâtre.

I

Stendhal

Victor Hugo n'était pas seul à vouloir la révolution, à l'annoncer, ou même parfois à la déclarer faite ; toute la *génération nouvelle*, comme on disait à la *Muse française,* s'y employait. Les années 1823 et 1824 sont particulièrement remarquables par l'activité des romantiques.

En 1823 Stendhal commence sa campagne en faveur des innovations. Lamartine lui répond et il répond à Lamartine. — Auger prononce contre les romantiques, à la séance annuelle de l'Institut, 24 avril 1823, un discours à la fois vague, furieux et bien écrit ; à la suite survient une vraie pluie d'adhésions et de réfutations. En 1824 on y pense encore. — Guiraud publie dans la *Muse française* un grand article : « Nos doctrines. » Stendhal publie un peu plus tard (plus d'un an après) sa réponse au discours d'Auger. Ce retard lui permet de répondre en même temps à la préface conciliante que vient de faire paraître Victor Hugo avec le deuxième recueil des *Odes*. Nous voyons Victor

Hugo pris entre Nodier qui ne veut dans la littérature que des rêves et Stendhal qui veut seulement des faits. entre Hofmann qui condamne comme romantique sa très classique *poésie de style*, et Stendhal qui fait de la prose courante le vrai style romantique, entre Soumet qui le pousse à la paix et Stendhal qui veut la guerre. entre « ses instincts classiques » et sa « pensée d'innovation littéraire ». Moment curieux d'hésitations et de trouble dans l'histoire des mouvements mal assurés du romantisme.

Idées de Stendhal sur le style. — Stendhal critique littéraire est un simpliste, il a des idées étroites mais fort nettes qu'il soutient avec ardeur et entêtement. Sa définition du classique et du romantique est d'une aveuglante clarté : le romantique veut offrir à ses contemporains une littérature contemporaine, le classique veut lui imposer une littérature ancienne. Stendhal pense avec Molière que « les anciens sont les anciens, et nous sommes les gens de maintenant ». D'un principe aussi lumineux aurait dû sortir une théorie logique et lucide du romantisme ; mais Stendhal n'était pas méthodique, il pensait vite, écrivait de même, et ne donna de cette théorie qu'un chapitre, celui du théâtre ; pour le reste, seulement des bribes d'idées. Il veut au théâtre des tragédies en prose sur des sujets d'histoire moderne. Pour lui, la décadence du théâtre tient à l'alexandrin, un « cache sottise », et au style poétique, autant qu'aux unités et à l'imitation antique ; il proscrit donc au même titre que l'alexandrin la prose emphatique « de MM. de Chateaubriand, Marchangy, d'Arlincourt et leur école ». Il faut haïr beaucoup l'emphase et ne guère aimer le style pour mettre Chateaubriand en aussi mauvaise compagnie. Stendhal n'aime pas le style et s'il déteste la pompe du discours, il aime assez l'emphase plus intérieure des passions et des actes. Le mélodrame ou la comédie historique en style plat,

voilà son idéal ; Lemercier, auteur de *Pinto*, et Scribe (déjà !) voilà ses hommes, voilà les vrais romantiques. Conséquences : le chef du romantisme n'est donc pas du tout Byron, qui n'a de bon que les « charmantes plaisanteries » de *Don Juan* et du *Siècle de Bronze* (il ajoute ailleurs *Beppo*) ; Nodier est moins romantique que Pigault Lebrun ; le galimatias allemand est horrible et le *vrai sentiment de la nature* est dans Walter Scott. Si ces idées sont discutables et quelque peu incohérentes, elles n'en ont pas moins un grand intérêt : ce romantique s'opposé assez exactement à ce que nous connaissons déjà ; c'est l'antithèse de la poésie et de la prose et, on peut le dire avec précaution, de l'idéalisme et du réalisme.

Stendhal et Lamartine : Deux romantismes. — En ce temps-là, Lamartine que les injures des classiques avaient fait romantique, comme le bâton de Valère avait fait Sganarelle médecin, écrivait la *Mort de Socrate* et se préparait à publier les *Nouvelles Méditations ;* il était sans conteste, par le talent et le succès, le premier des jeunes poètes. Il lut la brochure de Stendhal, fut enchanté de trouver enfin un professeur de « romanticisme » et lui écrivit aussitôt une belle et candide lettre qui peut se résumer ainsi : Je suis romantique. Vous seriez bien aimable de m'apprendre ce que c'est. D'après le peu que vous en avez dit, il me semble que nous ne sommes d'accord sur rien. Nous n'en sommes pas moins bons romantiques l'un et l'autre. Eclairez-moi. « M. Beyle a rendu clair et palpable ce qui n'était qu'une perception confuse de tous les esprits justes. Il est à désirer... qu'il fasse le premier une espèce de code de la littérature moderne.... Un certain instinct pousse évidemment l'esprit humain hors des routes battues ; il importe de lui révéler à lui-même quel est le but auquel il aspire et quel chemin l'y conduira plus tôt. » Puis viennent les objections : le but

des arts est bien moins *l'imitation de la nature* que *le beau* — Pigault Lebrun n'est pas romantique. — Le vers, il faut « le perfectionner, l'assouplir et non le détruire ». — Le style, il ne doit pas y avoir de style romantique : « classique dans l'expression, romantique dans la pensée ; à mon avis, c'est ce qu'il faut être ». Lamartine voudrait encore « quelques autres concessions plus graves », qu'il n'achève pas d'énumérer parce que d'objection en objection, il ne serait plus romantique du tout.

Cette lettre est du 19 mars 1823, Stendhal y répond le 21. Il veut être aimable, fait quelques concessions sur les points qui lui sont indifférents, mais, en admettant comme but de l'art *le beau idéal* cher à Lamartine, il préfère les « peintres miroirs » et refuse le vers au théâtre ; pour le style, il croit être du même avis que son correspondant. « Soyons classiques dans les expressions et les tours... Ne nous permettons tout au plus de temps à autre que quelque ellipse. » Et voilà toutes les figures de mot, de pensée et de passion supprimées d'un trait de plume. On voit que si les deux interlocuteurs restent presque d'accord, c'est à la condition de ne pas s'expliquer. Soyons classiques, demande Lamartine, et il ne croit pas nécessaire d'ajouter, tant cela lui paraît évident : C'est-à-dire écrivons en bon style poétique comme les meilleurs de nos devanciers. — Soyons classiques, répond Stendhal, et il n'ajoute pas : C'est-à-dire écrivons en bonne prose, supprimons le style poétique, écrivons « comme Pascal, Voltaire et Labruyère » (1). S'ils avaient l'un et l'autre analysé et

(1) C'est l'année suivante dans sa *réponse à Auger* que Stendhal écrit cette phrase. Elle montre une fois de plus l'indifférence de l'auteur à ce qui est style et littérature ; il ne regarde pas plus à l'ordre chronologique qu'aux caractères profondément différents des trois écrivains qu'il nomme au hasard. Ne pas oublier que dans son essai de 1812 (*Du style*) il avait conclu que le style idéal est celui de de Brosses.

exprimé leur pensée, c'en était fait de l'accord entre romantiques ; ils en avaient écrit suffisamment l'un et l'autre pour qu'on pût dès lors distinguer deux romantismes en présence et apercevoir le schisme menaçant.

II

Victor Hugo hésite

Et voilà la guerre allumée ? — Pas le moins du monde ; entre coreligionnaires on ne se bat qu'après le triomphe, et les classiques n'étaient pas vaincus ; ils avaient l'Institut, le théâtre et presque toute la presse ; les romantiques n'avaient donc pas encore le loisir de s'entre-dévorer. Unis en face de l'ennemi commun, ils formaient un parti redoutable et redouté comme le montre le discours académique d'Auger.

Le « classique tonnant », comme on l'appela dès lors, craint que *la secte* ne « pervertisse par d'illégitimes succès (joli mot) cette masse flottante d'esprits dont toujours la fortune dispose ». Il ne se contente même pas de combattre *la secte* par les arguments et les invectives, il demande au gouvernement d'empêcher par tous les moyens ces illégitimes succès qui pourraient pervertir les masses. Cet appel que les classiques renouvelèrent plusieurs fois était dans la bouche d'Auger plus qu'une sérieuse menace ; il était pour tous les novateurs une condamnation définitive ; Auger était membre de la commission royale de censure depuis son institution (1820) et il n'est pas difficile d'imaginer l'accueil qu'il réservait aux œuvres des romantiques. Ceux-ci étaient alors en butte aux attaques des deux grands partis politiques ; la presse libérale les accusait d'asservir la littérature française aux littératures du Nord ; la presse royaliste, abu-

sant perfidement d'un mot, les accusait, parce qu'ils voulaient faire une *révolution* poétique, d'être des révolutionnaires, imputation pleine de périls alors, et capable d'arrêter net tout succès dans la société polie. L'autorité se défiait d'eux et leur interdisait le théâtre ; le *Pinto* de Lemercier (fougueux partisan des classiques et follement romantique sans le vouloir) n'était toujours pas représenté. Et voilà qu'en pleine Académie, un orateur, représentant officiel de la littérature française, parlant dans une cérémonie officielle, les dénonçait comme des ennemis publics. Il y avait de quoi les faire réfléchir ; Victor Hugo réfléchit ; il n'avait pas peur des batailles, mais il ne savait vraiment plus pourquoi il se battait. Sur la question du style et de la poésie, il se sentait bien plus près du classique Auger que du romantique Stendhal. En politique il était loin d'être révolutionnaire, en littérature il ne l'était plus, du moment où la révolution menaçait la poésie. Il était d'ailleurs entouré d'hommes très modérés ; le récent académicien Soumet, le candidat à l'Académie Guiraud, insistaient pour la paix avec les classiques. C'est dans ces conditions que fut préparée la publication du deuxième recueil d'*Odes* et composée la Préface de 1824.

Préface de 1824. — Cette Préface est une apologie par laquelle Victor Hugo espère se mettre « à l'abri de tout soupçon d'hérésie dans la querelle qui divise aujourd'hui le public lettré ». Il veut être compté parmi les « conciliateurs.... il ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et que le *genre romantique* ». Il défend la révolution littéraire de toute sympathie pour la révolution politique ; « la littérature actuelle, que l'on attaque avec tant d'instinct d'un côté et si peu de sagacité de l'autre, est l'expression anticipée de la société religieuse et monarchique.... » Et après avoir ainsi calmé toutes les craintes politiques, fort injustifiées d'ailleurs, des bien pensants,

il veut calmer leurs craintes littéraires et rend hommage humblement au goût, à Boileau et à J.-B. Rousseau, trinité classique. Victor Hugo est dès lors sans conteste le poète des ultras, il est invité au sacre, décoré ; il n'a plus à craindre de passer pour un ennemi public ; mais s'il a rassuré les royalistes, il n'a pas désarmé les classiques ; c'était bien la peine de reconnaître solennellement à Boileau « un génie créateur » !

Malgré la préface, le style du deuxième recueil fut accusé de romantisme. Hugo était tenace, il lutta; il voulut prouver que son style était classique, et il le prouva clair comme le jour à Hofmann, le plus considérable de ses critiques. Hofmann lui reprochait (*Débats* 14 juin 1824) d'avoir donné à un dieu le *mystère* pour vêtement. Victor Hugo l'accabla sous les citations de Virgile, d'Horace et de J.-B. Rousseau (*Débats*, 26 juillet 1824), montrant sans réplique possible que le classique Hofmann ignorait les classiques et condamnait dans un poète moderne, ce qu'il aurait nécessairement admiré chez eux. Il avait cent fois raison, mais sa tentative de conciliation avait échoué, il restait aux yeux des classiques plus romantique que jamais.

Stendhal et Victor Hugo. — Cependant les nouveaux romantiques l'excommuniaient. Avant même cette polémique avec Hofmann, Stendhal avait répondu « au manifeste de M. Auger contre le romantisme », comme disait le titre de ses lettres, mais surtout à la Préface de Victor Hugo. Pour dire librement tout le mal qu'il pensait du romantisme poétique, il avait eu recours à cette fiction commode, un dialogue épistolaire entre un classique et un romantique. Le 26 avril 1824, il fait écrire par le classique au romantique des choses fort dures pour « Nodier, Lamartine, Guiraud, Hugo, de Vigny et consorts ». Le 28 avril le romantique répond sans s'oc-

cuper des poètes et se consacre à la question du théâtre. Ce n'était pas maladroit et c'était presque juste en somme. Le vrai romantique à ce moment, c'est Stendhal, bien plutôt que Victor Hugo, qui vient justement de renier le romantisme ; et la vraie question, c'est « la tragédie nationale en prose », plutôt que l'ode, l'élégie et le poème. Victor Hugo se chargera lui-même d'en fournir une preuve : la première de ses préfaces où il y ait quelque chose sera celle qu'il écrira sur le drame trois ans plus tard. En attendant, la question appartient à Stendhal qui la traite amplement, sans rien ajouter de bien neuf aux idées précédemment exposées par d'autres et par lui-même ; il affirme de plus en plus nettement son romantisme ; il en défend contre Victor Hugo le nom, « ce mot propre, unique, nécessaire, indispensable » (Lettre III). Il défend le prosaïsme qu'il oppose à la préciosité des jeunes poètes, « fabricants de vers à l'usage de l'hôtel de Rambouillet et détestant surtout une prose simple, correcte, sans ambition » (Lettre VI). Pour lui, son goût est tout autre : la comédie intitulée *Lanfranc ou le poète* « n'a pas de style et c'est à mon avis par là qu'elle brille, c'est le côté par où je l'estime ». Il fait plus qu'opposer ses idées à celles de Victor Hugo, il l'exclut du romantisme. Sous prétexte de montrer combien les romantiques l'emportent sur les classiques, il dresse deux listes de noms qu'il oppose l'une à l'autre, Lamartine contre Droz, Béranger contre Campenon, Guizot contre Michaud, Lamennais contre Daguesseau, Cousin contre Villar, P.-L. Courier contre Auger, Scribe contre Soumet. Scribe romantique et Soumet classique, Victor Hugo et Vigny passés sous silence, ce coup dut être sensible aux rédacteurs de la *Muse française*.

Il n'y eut pourtant pas de polémique engagée entre les deux romantismes. Soumet se contenta de continuer ses efforts en faveur de la conciliation ; louant dans la *Muse*

française les *Odes* de Victor Hugo et leur Préface, il renie comme lui le *genre romantique* et considère comme terminée la querelle littéraire. « Nous nous plaisons à dire que cette guerre extravagante ne se renouvellera pas. » Cet espoir devait être réalisé, il n'y eut plus que des escarmouches sans conséquence jusqu'à la déclaration de guerre de 1827.

Victor Hugo et le théâtre. — Victor Hugo réfléchissait, il continuait à écrire des Odes, mais il pensait au théâtre de plus en plus. Il y avait toujours pensé, et avait toujours hésité à se lancer dans cette aventure ; la lecture de Stendhal dut exercer une forte influence sur son esprit préoccupé par les questions de théâtre, de style et d'innovation. Pour ne parler que du style, on peut dire que Victor Hugo avait besoin d'entendre et de méditer les théories de Stendhal, ce sont elles peut-être qui ont pour la première fois posé sérieusement devant lui la question du style. Il était l'élève merveilleux des pseudo-classiques; et comme tout bon élève il avait une foi un peu ingénue dans les enseignements reçus. Ce qu'on apprend ainsi avec la docilité ardente d'un écolier qui veut réussir, peut très bien être pour toujours à l'abri de la réflexion critique, même dans un esprit curieux et douteur. L'esprit de Victor Hugo n'était pas de cette sorte ; il était affirmatif et attaché à ses idées qui changèrent très lentement ; ce n'étaient ni ses amis, ni ses ennemis, ni Soumet, ni Hofmann, hommes de même style, qui pouvaient lui donner l'idée d'une révolution à faire ; tandis qu'il trouvait dans Stendhal une théorie du style radicalement contraire à la leur et à la sienne.

Stendhal, outre son talent et sa curiosité, avait sur les romantiques et les classiques français un avantage considérable ; il était en rapports aussi étroits avec les romantiques italiens qu'avec les français, il écrivait dans une

revue anglaise, et avait des relations avec des gens de lettres de tous pays. Comme, par surcroît, il n'était pas poète, il n'était pas tenté d'attribuer à de menus détails d'écriture une importance exagérée. Sans lui toute la question du style risquait de se borner à des discussions entre les pseudo-classiques de goût timide comme Hofmann, et les pseudo-classiques de goût violent comme Victor Hugo. Or, on sait ce que sont ces questions de goût, on en dispute toujours, sans jamais pouvoir conclure ; Stendhal apportait des idées qu'on pouvait discuter utilement. Ces idées n'étaient pas exemptes d'erreurs, mais les erreurs même, méconnaissance du style et proscription du vers, n'étaient pas dangereuses pour Victor Hugo ; les opinions excellentes sur le besoin de vérité, de ressemblance avec la vie, d'expression simple et directe pouvaient lui servir. Déjà Victor Hugo dans sa Préface de 1824 avait réclamé en faveur de la vérité, mais il n'entendait par là que l'absence d'erreurs sur les temps et les lieux ; Stendhal demandait une recherche de détails exacts, propres à donner aux scènes tragiques une réalité complète et saisissante ; et le succès de W. Scott prouvait suffisamment que le public serait du même avis. Ces détails présents aux yeux par les décors et les costumes, pourrait-on sans contradiction, serait-il même matériellement possible de les éviter dans le dialogue ? non. Alors Stendhal avait raison, il fallait pouvoir écrire dans une tragédie sur Henri IV, *la poule au pot*, ne pas craindre de nommer un *pistolet* ou de dire avec simplicité l'heure qu'il est. L'exactitude de l'étude historique et de la mise en scène appelait l'exactitude du style ; on ne se donne pas la peine de chercher la vérité pour se donner la peine ensuite de l'enfouir sous les périphrases. Il était donc indispensable, si l'on ne renonçait pas au style poétique et au vers, de les réformer dans le sens qu'indiquait

Stendhal, en les rapprochant de la prose. Renoncer au vers, Victor Hugo n'en eut pas l'idée ; réformer le style poétique n'était-ce pas accomplir la vraie révolution, celle qu'il avait proclamée faite et qui, d'après Stendhal, n'était même pas commencée ?

Un très naturel amour-propre d'auteur, les louanges de ses amis, les cris poussés par les classiques effarés avaient fait naître en lui l'espoir d'être celui qui transforme l'art et que suit la jeunesse ; et voilà qu'un audacieux le reléguait dans la foule des arriérés ! L'idée que les *Méditations* et les *Poèmes* n'avaient en somme apporté aucune nouveauté essentielle, ne pouvait pas lui sembler bien étonnante ; mais que les *Odes* et le « système de composition lyrique » (1) dont il était fier n'aient pas renouvelé la poésie, c'est ce qu'il ne pouvait croire. En tout cas, voici qui était incontestable : que la réforme du lyrisme fût faite ou non, celle du théâtre restait à faire ; ni Lemercier, trop plat écrivain pour faire œuvre qui vaille, ni Soumet, ni Guiraud, ni Casimir Delavigne, malgré leurs succès et leurs minces audaces, n'avaient apporté la forme neuve capable de faire oublier la tragédie classique, et Victor Hugo ne pouvait plus se le dissimuler, la gloire appartiendrait à celui qui trouverait cette forme.

Depuis Corneille le théâtre n'avait pas cessé d'être la forme littéraire la plus en vue, le seul moyen de rendre populaire un nom de poète et d'étendre une réputation au delà du cercle distingué mais étroit des lecteurs d'odes et d'élégies. Dès le début de la querelle, les théoriciens du romantisme et leurs adversaires avaient compris l'importance dominante du théâtre et leurs disputes avaient porté surtout sur ce point ; maintenant encore c'est du théâtre presque uniquement qu'avaient parlé Auger et

(1) Préface de 1824.

Stendhal. Il fallait donc renouveler le théâtre tragique ou se contenter de tenir dans la littérature de son temps une place notablement inférieure à celle de Casimir Delavigne, et de Béranger (1). Renouveler le théâtre n'était-ce pas nécessairement s'engager dans la voie tracée par Stendhal ?

---

(1) Peut-être en avait-il un instant douté ; nous pouvons croire qu'Emile Deschamps reprend une des idées familières du grand cénacle lorsque dans ses *Etudes françaises et étrangères*, il restreint le domaine du romantisme à la poésie épique et lyrique, abandonnant aux grands classiques la supériorité au théâtre. Il est assez singulier de noter que Deschamps soutient publiquement cette opinion un an après la préface de *Cromwell*, alors que la volonté d'être au premier rang a converti Victor Hugo à l'adoration de la littérature dramatique. On voit que de différences et de contradictions existaient entre romantiques et non seulement entre prosateurs et poètes, mais aussi entre poètes et amis intimes.

CHAPITRE VI

LE STYLE ROMANTIQUE AU THÉATRE

I. — **« Cromwell ».**

Style du drame : **Nouveautés,** satisfaction donnée à Stendhal. — **Vieux style :** Les **beaux vers,** licences, mots nobles, inversions. — Revanche voulue de la poésie : Style éclatant et varié (pittoresque, comique, biblique) ; imagination (fous, astrologue, vision).

II. — **Les grandes Préfaces.**

Préface de 1826 : Ton agressif, questions effleurées.
Préface de Cromwell : Réalisme (**la nature de la vérité,** le caractéristique, le laid). — Idéalisme (inspiration, résurrection, création). — Théorie du style nouveau, séparation des genres ? — Syntaxe.

III. — **Le théâtre.**

Shakspeare et Vigny. — La réforme du style lyrique par le style dramatique.

De tous les romantiques qui travaillèrent pour le théâtre, Victor Hugo est incontestablement le premier en date avec le drame et la préface de *Cromwell.* Le drame est écrit d'août à novembre 1826 (1), la préface est d'octobre 1827, donc postérieure d'une année au drame ; ce long temps écoulé entre les deux œuvres est d'autant plus à considérer que l'époque est décisive pour le romantisme

(1) Il fut achevé probablement en novembre 1826. L'auteur qui a pris la peine d'indiquer sur le manuscrit la date à laquelle il commence et finit chaque acte, n'a oublié d'écrire que la date finale. *Cromwell* fut commencé le 6 août, le premier acte fut fait en dix-neuf jours, le deuxième en vingt et un, le troisième en dix-huit, le quatrième en quinze, le cinquième commencé le 28 octobre dut être fini avant le 20 novembre.

et pour Victor Hugo. C'est en 1827 qu'il se rapproche des libéraux ; il écrit l'Ode à la *Colonne de la place Vendôme ;* il a quelques rapports avec B. Constant et Stendhal. C'est en 1827 que les comédiens anglais viennent faire applaudir Shakspeare à Paris, qu'Emile Deschamps lui-même se laisse gagner par la passion du théâtre et se met à traduire *Roméo*, que Vigny songe à traduire *Shylock* et le *More de Venise.* 1827 est un de ces moments où les changements préparés obscurément par tout ce qui précède, s'annonçent clairement et commencent à se réaliser ; c'est l'année où la tentative hardie d'une manière neuve succède au style du début dont toutes les hardiesses sont des archaïsmes, l'année où les préfaces diplomatiques sont remplacées par un belliqueux manifeste. Il y a d'autres raisons encore pour que la préface de *Cromwell* soit plus audacieuse que le texte ; d'abord les programmes des réformes sont plus aisés à faire et vont toujours plus loin que les réformes réelles ; puis Victor Hugo bénéficiait de l'effort considérable que lui avait coûté son drame ; il n'avait fait ni un chef-d'œuvre, ni une œuvre nouvelle, loin de là ; mais il avait créé en lui l'idée d'une espèce nouvelle de chefs-d'œuvre. En somme le long discours qu'il publia en tête de *Cromwell* est la préface de *Marion Delorme* et *Hernani.*

I

Le style de « Cromwell »

Satisfaction donnée à Stendhal. — Le style de *Cromwell* est d'un grand intérêt. Dès le premier vers nous reconnaissons qu'il est fait exprès pour répondre aux critiques adressées par Stendhal à l'alexandrin :

Demain vingt-cinq juin mil six cent cinquante-sept.

Et la suite confirme cette impression :

. . . . Aux trois grues,
Près de la Halle au vin....
Voilà bien la taverne....

Il est désormais évident qu'on peut tout dire en vers et que « les conspirations en alexandrins », tant moquées par Stendhal, pourront être mises en scène avec des détails aussi précis et exacts que les conspirations en prose.

Certes il était déplorable que Pierre Lebrun eût écrit en 1823 et mis sur la scène en 1825 des vers comme ceux-ci :

LE ROI
A quelle heure, Elias, sommes-nous de la nuit ?

DON ELIAS
La tour de San Marcos près de cette demeure
A déjà du matin sonné la première heure.
(*Cid d'Andalousie*. II, 7.)

Il fallait montrer que la faute était au poète et non au vers et qu'il était facile de dire :

DON LUIS DE CARDENAS (A un de ses pages.)
Page quelle heure est-il ?

LE PAGE (regardant à une grosse montre qui pend à sa ceinture)
Midi.
(*Cromwell*. II, I.)

Voilà pourquoi il est important que Victor Hugo l'ait dit. Il fallait se passer de périphrases pour demander à boire et à manger, pour nommer les objets usuels, broc, table, verre, etc., et l'on trouve tous ces mots dès les premières scènes de *Cromwell ;* on trouve plus loin la description exacte du costume de Rochester, les feutres coniques des puritains, le lit d'Elisabeth Bourchier, le trône de Westminster avec les mesures « six pieds de haut sur neuf de large », la provenance et le prix du

velours qui le drape, les glands en or vierge de Hongrie, franges, plumets, etc. Tout ce mémoire de tapissier n'était peut-être pas indispensable ; mais il était excellent qu'on pût tout dire en vers, même l'inutile. On le pouvait, c'était démontré.

Le style est donc nouveau, en partie du moins, mais cette nouveauté a le tort d'être systématique et de ressembler à celle de Delille lorsqu'il introduisait dans les poèmes, *vache*, *poireau* et autres mots bas. L'audace de faire imprimer un vers qui peut s'écrire en chiffres « 25 juin 1657 » est peut-être largement payée par le bruit qu'elle fait ; mais l'effet utile quel est-il ? Y en a-t-il même un ? Cela dépend. L'audace est inutile si elle est isolée, perdue au milieu de phrases d'un style contraire, c'est le cas de Delille. Elle est excellente si elle ressemble au style qui l'entoure, si elle n'en est qu'un exemple plus saisissant ; c'est un peu le cas de Victor Hugo dans *Cromwell*. Un peu seulement : quand on a été ce que Victor Hugo était encore en 1825, le poète français le plus habile à trouver pour toute chose l'expression la plus détournée, la plus étonnante, la plus éloignée de l'humble vérité, il est naturel qu'on n'arrive pas du premier coup et dès l'année suivante, à employer sans faute le système opposé. Victor Hugo n'y arriva ni en 1826 ni plus tard et il ne voulut jamais y arriver. Ce qu'il voulut, c'était montrer que le vers, capable de poésie, est aussi capable d'exactitude quand il daigne y prétendre ; c'était aussi prouver qu'on peut écrire une belle pièce sans l'émailler de « beaux vers ». Il avait en écrivant *Cromwell*, très présentes à l'esprit les critiques de Stendhal contre les personnages de tragédie qui ont toujours l'air content de si bien parler, et peut-être bien avait-il entendu dire à Talma « Pas de beaux vers ! ». Un style exact et direct, sans *beautés*, et poétique tout de même, ce fut évidemment

l'idéal qu'il essaya de réaliser dans son *Cromwell*. Nous avons vu comment il sut être exact et direct et fit à ces qualités, nouvelles pour lui, des sacrifices qui durent lui être pénibles puisqu'il s'exposa et succomba quelquefois au danger d'être gauche et plat. Mais il ne sut pas renoncer aux *beautés* de style et aux *beaux vers* autant qu'il aurait fallu.

Vieux style. — 1° Beaux vers. — La périphrase est presque absente, l'expression créée, l'alliance de mots et surtout l'antithèse persistent. Voici quelques exemples qui frappent dès la première scène :

Ce mouvant mur de fer (l'armée) enveloppe ses jours.
Le régicide roi.
Plutôt que l'éveiller j'espère l'endormir.
Tu ne montais si haut que pour tomber si bas.
Veux-tu vivre fidèle ou veux-tu mourir traître?
Dans la fidélité rentrer sans trahison.
Et combien semblent purs qui ne furent qu'heureux.

On reconnaît le solide vers classique d'un équilibre si parfait ; un hémistiche fait exactement pendant à l'autre, exprime tout juste l'idée contraire : *vivre fidèle*, *mourir traître*, *monter si haut*, *tomber si bas*. C'est le triomphe de la symétrie et le type du *beau vers*. C'était de tels vers qui faisaient jadis pousser des ah !, et leur rythme, impitoyablement marqué par le sens et par l'accent, convenait à la déclamation pompeuse et chantante des acteurs d'autrefois. Heureusement Victor Hugo n'a pas fait tous les vers de *Cromwell* aussi beaux ; il voulait qu'on pût les dire d'un ton naturel sans chanter ; il a réussi quelquefois lorsqu'il a su se débarrasser à la fois des beautés de style et des beautés du rythme classique. De ces deux obstacles au naturel de la diction, le premier était difficile à vaincre, le second l'était au moins autant, et l'exemple de *Cromwell* ferait croire qu'on se débarrasse plus aisément d'une rhé-

torique que d'un système de versification. Tout ce que le poète put faire au prix de grands efforts fut de multiplier les enjambements dans le dialogue rapide et coupé, mais le rythme de Boileau reparaît avec les tirades même courtes, sauf dans quelques larges phrases poétiques et quelques vers de coupes variées.

Quant aux hardiesses semées dans les dialogues vivement coupés, elles ne comptent pas, car les vers que se partagent deux ou trois interlocuteurs ne sont plus des vers ; on peut y mettre des enjambements, c'est sans importance pour l'oreille. Le seul effet possible était alors d'offenser les yeux des pédants, et d'augmenter le bruit des protestations. Cette réplique de Davenant (I, 4.).

..............C'est un autre souci
Qui m'amène.

est en bonne prose comme celle-ci de Rochester (I, 4.)

Vous ne voulez donc pas écouter ?

Dans un passage où le rythme est sensible, l'enjambement peut avoir de bons et de mauvais effets ; ici il est indifférent.

2° Licences. Mots nobles. Inversions. — D'autres *beautés poétiques* auxquelles le poète n'a pas su résister, ce sont les inversions, les mots nobles et les licences. Ses licences sont peu de choses ou même rien puisqu'elles sont de simples fautes d'orthographe : je croi, j'en di, je l'attend, je conçoi, je sai, Londre, Charle ; mais justement parce que ce n'est rien, il n'en fallait pas ; et le premier point de la réforme devait être de renoncer à ce ridicule privilège. Les mots nobles, il n'en fallait pas non plus puisqu'on réhabilitait les autres : *onde* et *eau*, *guerrier* et *soldat*, *fer* et *poignard, fers* et *prison* ne vont pas ensemble, pas plus que la périphrase et le mot propre, l'un est de la

langue française, l'autre de la langue poétique ; Victor Hugo emploie l'un et l'autre.

Les inversions font un effet encore plus singulier. Plus l'alexandrin s'approche du rythme et du ton de la prose, plus l'inversion devient inacceptable ; le poète ne s'en est pas aperçu. Dans les vers du rythme le plus prosaïque, dans ceux même où l'enjambement efface la rime, on trouve l'inversion :

. . . . . . Allons ! sur son genou
Le voilà griffonnant. (I, 2.)

Sur ce point il faut excuser Victor Hugo ; d'autres sont venus après lui qui ont proscrit l'inversion dans leurs arts poétiques et l'ont gardée dans leurs vers ; d'autres sont venus après ceux-là, ils ont rendu le rythme insaisissable et se sont même passés de la rime, mais ont gardé pieusement l'inversion. Ni le vers libre, ni la prose rythmée, ni le vers amorphe, rien n'a pu chasser l'inversion qui fleurit au XX[e] siècle comme au XVI[e] et semble être, plus que la rime, le nombre et l'accent, l'élément durable et essentiel de notre poésie. Il est donc bien naturel que Victor Hugo écrive :

Ce billet qu'*hier j'ai reçu*,
Qui *sur le trône enfin* va s'affermir.

Il est moins naturel qu'il se soit servi du tour pseudo-classique que nous allons citer, mais c'est le seul exemple que nous ayons trouvé dans la pièce :

Un lit de pourpre endort tes superbes paupières,
Mais Dieu t'écrasera la tête entre deux pierres. (V, 14.)

Quelle différence entre le second vers si ferme et franc et la noblesse du premier !

Le poète semble donc n'avoir pas très bien réalisé la seconde partie de son programme ; au lieu de supprimer en effet les *beaux vers*, il a mêlé les vers en trop beau style

aux vers de style plat, les rythmes trop accentués aux rythmes prosaïques et presque partout la faute de rythme accompagne et aggrave la faute de style ; les vers agréables, simples et souples sont très rares.

Revanche voulue de la poésie : Style. — En revanche, mais est-ce bien une revanche ? les vers *poétiques* sont nombreux. Si la nécessité de hasarder quelques trivialités neuves avait pu l'entraîner à écrire des vers plats, il voulut sans doute que ce ne fût pas sans compensation. Or les *beautés* que nous venons de voir ne comptent pas pour lui ; elles lui sont trop naturelles, et lui échappent sans qu'il s'en doute ; il lui fallait pour racheter le trivial tout un flot de haute poésie. Pour cela ses mesures étaient bien prises ; l'époque et le lieu de son drame étaient heureusement choisis ; les costumes singuliers et contrastants de ses personnages, leur langage plein de pointes, de calembours ou de versets bibliques lui fournissaient une ample matière à vers pittoresques, à vers comiques, à vers lyriques débordant de métaphores. Ce n'était pas encore assez ; il avait cherché soigneusement les occasions d'affirmer les droits de l'imagination en poésie, de se montrer le digne ami de Nodier et le digne rival de Shakspeare dans quelques scènes toutes remplies de merveilleux ou au pis aller d'extravagance. Et il en avait assez mis pour que la partie *poétique* du drame fût incomparablement plus importante que la partie abandonnée aux basses réalités.

Les vers pittoresques ne sont naturellement pas les plus nombreux et pour cause, Victor Hugo ne savait pas encore les faire ; il essayait, voici quelques essais.

> Ses mousquetaires noirs, ses rouges cuirassiers. (I, 1.)
> Derrière son oreille il étale au grand jour
> L'abomination de la tresse d'amour. (I, 5.)

C'est pittoresque pour les lecteurs qui savent ce que c'est

que la *tresse d'amour* et peuvent se la représenter ; pour les autres, c'est-à-dire pour tout le monde, c'est simplement de la couleur locale.

— Les saints

Avec leurs feutres noirs coupés en forme d'ifs. (I, 8.)
— Ce lit armorié. . . . .
Ce dais de drap d'argent, ces quatre piliers d'or,
Ces panaches altiers, la haute balustrade.... (II, 3.)

Remarquons ces « panaches altiers », c'est d'excellent style pseudo-classique ; les romantiques devaient s'en apercevoir trois ans plus tard. « Il n'y a que l'abbé Delille qui ait pu dire en croyant peindre quelque chose :

Tombez, *altières* colonnades.....

écrit Joseph Delorme dans la quinzième de ses *Pensées*. Pardon ! il n'y a pas que Delille, il y a aussi Victor Hugo. Beaucoup d'autres vers sont d'un pittoresque plus poétique, mais ils sont pris à la Bible ou au genre biblique.

Comme une torche ardente au sein d'un champ de blé (II, 5.)
La flamme autour de moi grandir comme une tour
Et, dorant les maisons d'un vil peuple inondées,
Dépasser les bûchers de trente-neuf coudées. (II, 9.)

Les calembours, aimés du poète quoiqu'il en ait médit, les plaisanteries, les jeux d'esprit et de mots, ne l'inspirent pas très bien ; il les versifie laborieusement et presque partout l'aisance et la verve manquent ; là encore c'est de la couleur locale ». Il a cru de son devoir de traduire consciencieusement de l'anglais en un français qui n'a plus de sens ce mauvais jeu de mots

Oui dans le Croupion il faisait Maigre-Echine. (V, 9.)

Puis il a composé une note pour l'expliquer et pour s'excuser de l'avoir fait, rejetant la faute sur « la fidélité historique et locale ». Quand on fait de l'esprit par acquit de

conscience et avec résignation, il n'est pas étonnant qu'on réussisse mal. De plus Victor Hugo n'est pas encore assez maître du style simple et du vers pédestre pour railler, plaisanter et rire comme il voudrait.

Le lyrisme biblique lui était plus familier ; ce n'est pas seulement pour cela qu'il en abusait, c'est aussi parce que la Bible passe alors pour romantique et surtout peut-être parce qu'elle offrait, comme la poésie pseudo-classique, des moyens excellents de masquer la réalité ou de l'exprimer avec des détours surprenants.

CARR

Nous ferons succéder Babylone à Gomorrhe
Les toits de bois de cèdre aux toits de sycomore,
La pierre aux briques, Dor à Tyr, le joug au frein,
Et le sceptre de fer à la verge d'airain.

CROMWELL

Charles II à Cromwell, n'est-ce pas ?

Le mot n'est pas toujours au bas de l'énigme et voici de bien curieuses façons de dire : Je ne veux pas vous parler ; ou : T'es-tu laissé corrompre ?

... J'ai pendu ma harpe à la branche des saules,
Et je ne chante pas les chants de mon pays
Aux Babyloniens qui nous ont envahis. (II, 11.)
... As-tu bu par hasard
De l'eau de la mer Morte ? (V, 4.)

Le malheur est que ces mirifiques périphrases en amènent presque toujours après elles de moins éclatantes qui ne rappellent plus Salomon mais Delille ; c'est le « poisson géant » qui avala Jonas, et

..................L'art de ce magicien
Qui faisait en chantant sortir du feu de l'onde. (II, 10.)
......ces nobles gazons que tout Oxford renomme. (L'Université d'Oxford.) (III, 17.)
Sires de l'ellébore (V, 11) (fous).

La Bible a naturellement permis à Victor Hugo de larges débordements de lyrisme, elle lui a fourni des mots d'une sonorité parfois belle, parfois drôle, toujours rare, plus que des mots, des vers entiers :

Détruit Sochoth-Benoth et Téglath-Phalazar. (V, 14.)

Elle lui a fait employer des mots bas comme elle lui avait suggéré des périphrases ; il ose écrire :

Ta vie en ce moment est pour moi plus sacrée
Que la chair du pourceau........ (II, 10.)

Le style de la Bible contient naturellement tous les systèmes, expressions étrangement détournées, expressions simples et directes ; chaque auteur peut donc en y puisant suivre sa nature et en tirer ce qu'il préfère. Or, nous voyons que Victor Hugo en tire fort peu de réalité et tout un flot de figures violentes. La conséquence est assez claire, il se contraint parfois à la simple exactitude, mais sa prédilection est pour le système opposé.

Imagination. — La part et la nature de l'imagination dans ce drame en sont une autre preuve : Quatre fous, un astrologue et une vision, sans compter les bribes de merveilleux éparses à travers les passages bibliques, le poète n'a pas pensé que ce fût trop pour donner à sa pièce un aspect décidément poétique. Ces quatre fous sont naturellement les quatre sages de la pièce ; ils observent, comprennent, savent et prévoient tout ; les grimaces et les vers qu'ils font semblent les amuser ; ils ne sont pas comiques, mais ils sont heureux ; ils n'ont d'autre occupation que de rire des sottises humaines et d'autre passion que de chanter des ballades à l'écho ; ce sont quatre poètes romantiques émancipés des vaines convenances sociales et des nécessités de la vie. Avec plus de verve, une fantaisie plus aisée et plus belle, ils seraient de plaisantes créatures ;

tels quels ils sont pénibles ; leurs folies et leur sagesse sont compliquées et froides. « Tels sont fous par instinct, nous par principes, » dit l'un d'eux (1), et il a parfaitement raison.

Les quatre fous sont surtout ennuyeux, l'astrologue est inquiétant. Le juif Manassé, « espion, usurier et astrologue, vil de deux côtés, sublime par le troisième », est pris au grand sérieux par le poète ; ailleurs sordide et rampant, il change d'attitude et d'âme dès qu'il est question de lire l'avenir dans les astres ou dans les mains. Si bien que Cromwell se sent ému devant ce mage, et, comme la raison lui suggère des doutes, il insulte la raison,

> ....La raison !
> Gouffre où l'on jette tout et qui ne peut rien rendre !
> Doute aveugle qui nie à défaut de comprendre !
> L'imbécile l'invoque et rit. C'est plus tôt fait.
> (III, 17.)

Voilà comment les poètes doivent traiter les misérables qui ne croient pas aux sorciers. Non seulement l'idéal est supérieur au réel, mais le déraisonnable est au-dessus du rationnel. On voit bien que le poète confond le sentiment du mystère, de l'inconnu et de l'inconnaissable, avec l'industrie des chiromanciens, tireurs d'horoscope et diseurs de bonne aventure. Nous n'aurions pas signalé ici cette erreur du grand homme si elle n'intéressait pas sa conception de la poésie, en montrant à quel humble rang était placée dans son estime la réalité intelligible.

Et la vision de Cromwell ? « Le fait de la vision est vrai ; il fallait la mettre en œuvre, et la nécessité seule a pu le décider (l'auteur) à hasarder cette esquisse après la vision de Macbeth. » (Notes de *Cromwell*, 39.)

Suivre l'histoire et ressembler à Shakspeare voilà deux

(1) III, 1.

bonnes raisons pour ne pas omettre une scène ; mais on voit bien ici quelle partie de l'œuvre de Shakspeare hante l'auteur et lui fait envie, ce sont les sorcières de Macbeth et le fantôme d'Elseneur, les sortilèges et les diableries. On pense si le poète a dû écrire avec soin le récit de cette vision, le passage qu'il trouvait le plus analogue à Shakspeare. Or, probablement parce qu'il s'est beaucoup appliqué, ce n'est pas Shakspeare qu'il nous rappelle, malgré le *Tu seras roi*, ce sont les innombrables songes de la tragédie classique et c'est le chef-d'œuvre du genre, le songe d'Athalie. En lisant le récit de Victor Hugo, on se rappelle malgré soi celui de Racine et quand on a fini la lecture et la comparaison, on est un peu surpris de la conclusion qui s'impose : Racine a plus d'imagination que Victor Hugo. Le songe d'Athalie a été construit dans son esprit avec une puissance de vision intérieure que Victor Hugo n'atteint pas encore ; et pour le style il est bien certain que le plus franc et le moins *noble* des deux est celui de Racine. Racine dit « mon lit », Victor Hugo dit « ma couche » et aussi « un ris cruel » et « ces nobles gazons que tout Oxford renomme », périphrase plus horrible à elle seule que toutes celles qu'on pourrait trouver dans Racine.

Donc, dans les beaux passages, Victor Hugo n'a pas encore retrouvé la franchise et la puissance descriptive du style racinien ; l'influence funeste des pseudo-classiques pèse toujours lourdement sur lui ; la révolution n'est pas faite, et les opinions du poète sur l'irréel et le déraisonnable feraient craindre qu'elle ne soit en mauvais chemin, si une constatation ne rassurait. Victor Hugo a pour l'imaginaire un culte superstitieux, mais il le voit et le représente mal ; il n'a pas beaucoup d'imagination au sens où l'on entendait ce mot dans le cénacle du bon Nodier. C'est bien heureux.

II

Les grandes Préfaces

PRÉFACE DE 1826 : Ton agressif. — En octobre 1826, avant de commencer, ou après avoir fini le quatrième acte de *Cromwell,* Victor Hugo avait écrit une préface pour les *Odes et Ballades.* Le ton n'est plus le même qu'en 1824 ; la conciliation, tentée alors, a décidément échoué. Les classiques ont continué à critiquer aigrement ses vers et sa prose, ils ont dirigé contre lui toutes les attaques, pendant qu'ils commençaient à parler avec bienveillance de Lamartine ; mais grâce à ces attaques même et au succès de ses œuvres, son nom s'est répandu dans le public, sa situation s'est consolidée, et l'on sent bien que le poète, las des préfaces diplomatiques et défensives, veut attaquer : « Nous ne nous opposons pas à ce qu'on juge d'après cette observation les deux littératures dites *classique* et *romantique,* la régularité est le goût de la médiocrité, l'ordre est le goût du génie. » C'était aussi flatteur pour les romantiques, doués d'*ordre* et de *génie*, que disgracieux pour les classiques, *réguliers* et *médiocres.* On voit que le poète ne parle plus du *genre*, mais de la *littérature* romantique ; il n'ignore plus ce que c'est que *classique* et *romantique,* puisqu'il en discute ; mais il ne le sait pas encore bien, il écrit ces mots en italiques, les cite avec des précautions et les emploie « dans l'acception à demi comprise bien que non définie qu'on leur donne le plus généralement ». D'ailleurs il est aisé de trouver dans sa préface une ample explication de ces deux mots ; l'art romantique, c'est la forêt vierge, la nature, la liberté qui n'exclut pas l'ordre ; l'art classique, c'est le jardin de Versailles, la nature réglementée et enlaidie ; le poète romantique est inspiré, le classique imite. « Les pédantesques enseignements, les préjugés scolas-

tiques, la contagion de la routine, la manie d'imitation... », voilà les caractères de l'art classique qui a « pétrifié » la littérature. Ces injures avaient déjà servi, mais c'était la première fois que Victor Hugo s'en servait, il allait donc enfin engager la bataille.

Questions effleurées. — Que ne l'a-t-il engagée dès ce jour-là ? Il venait de poser une question importante, qu'il abandonne presque dans la suite, la question des genres ; il la traite en six lignes et passe, il aurait eu, nous le verrons, le plus grand avantage à l'approfondir immédiatement pour se pénétrer mieux de sa propre opinion, et pour se débarrasser de certains préjugés qu'il dénonce, mais qu'il garde sans le savoir. Il se contente de se moquer en passant « de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là... ». Il aurait mieux fait d'insister et de se démontrer à lui-même que les audaces de style bonnes pour le drame ne sont pas mauvaises pour l'ode ; et la réforme du style lyrique eût peut-être été plus tôt et plus complètement faite. Mais il avait déjà le projet d'écrire une solennelle déclaration de principes ; il l'annonce deux pages plus loin et c'est pour cela qu'il passe vite sur toutes les questions et ne développe guère que des métaphores ; il y en a quatre qui remplissent presque la moitié de sa préface. Il ne pouvait cependant pas se dispenser d'un mot sur le style ; il le dit et énonce pour la première fois une formule qui lui restera toujours chère. « Plus on dédaigne la rhétorique, plus il sied de respecter la grammaire (1). » Mais là encore nous en sommes réduits à regretter l'absence de développement. Respecter la syntaxe est une idée excellente et claire, il n'y a guère qu'une syntaxe pour toute une époque ; dédaigner la rhétorique n'est peut-être bien qu'un semblant d'idée ;

---

(1) Cf. Cont. I, 7.
Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !

en vérité on ne respecte ni ne dédaigne la syntaxe ou la rhétorique, on les conserve ou on les change. Victor Hugo voulait conserver la syntaxe et changer la rhétorique. Mais que changer ? En quoi ? Pourquoi ? Il n'avait pas le temps de nous le dire cette fois-là. Il ne nous l'a jamais dit. Il ne l'a d'ailleurs jamais su, et il le savait ce jour-là moins encore que tout autre puisqu'il écrit : « Il faut aimer l'*Art poétique* de Boileau sinon pour les principes du moins pour le style. » On conçoit que Victor Hugo fasse des réserves sur les principes de l'*Art poétique*, mais qu'il aime le style de ce poème didactique, ou simplement qu'il se croie obligé de le louer publiquement, c'est étrange. Il devrait savoir, assez du moins pour éviter de pareils contresens, en quoi l'école nouvelle s'oppose à l'ancienne et qu'elle ne peut pas aimer ce que justement elle doit détruire. On voit bien que la révolution commencée n'est pas finie, et surtout qu'elle n'est pas dirigée et s'accomplit au hasard. Il était bien temps de proclamer des principes ; c'est ce que le poète allait faire fort à propos dans la Préface de *Cromwell*.

Préface de « Cromwel » : Réalisme. — Dans cette préface Victor Hugo accepte enfin franchement le mot *romantique*, il le définit et sur sa définition bâtit un système : « Le trait caractéristique, la différence fondamentale qui sépare à notre avis l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou pour nous servir de mots plus vagues mais plus accrédités, la littérature *romantique* de la littérature *classique* », c'est la présence du grotesque à côté du sublime, du laid à côté du beau (1). De cette combinaison naît le réel (2) ; le réel a pour expression naturelle le drame, seule forme littéraire qui convienne pleine-

(1) *Cromwell.* Edition Hetzel Quantin, in-18. P. 9. Pour l'emploi courant dans la Préface des mots *romantique* et *romantisme*, voir pages 9, 28, 37, 42, 44.
(2) P. 18.

ment à l'humanité vieillie (1), le drame, seule poésie complète, à la fois philosophique, pittoresque (2) et lyrique (3), le drame qui n'exclut rien puisque « tout ce qui est dans la nature est dans l'art (4) ». Conséquences : l'arbitraire distinction des genres croule (5), « il n'y a ni règles ni modèles (6), et, pour exprimer la vie, le poète doit choisir dans la nature non pas le *beau*, mais le *caractéristique* (7) ». Si c'était là tout le système nous pourrions dire qu'en résumé le romantisme c'est le réalisme, et quoi que ce ne soit pas tout le système, nous devons constater que le romantisme ainsi compris contient beaucoup de réalisme.

Il contient aussi beaucoup d'idéalisme. (Ces mots réalisme, idéalisme, n'étaient pas usités alors, mais on excusera ces anachronismes commodes.) En face de *nature*, *vérité*, *caractéristique*, *laid*, le poète ne manque pas de mettre *art*, *imagination*, *inspiration ;* il se sépare nettement de la théorie du *beau idéal* soutenue par Lamartine dans sa lettre à Stendhal, et n'adhère pas davantage aux exigences toutes réalistes de Stendhal. Fixer pour but à l'art la production du beau idéal, c'est exclure presque tout le réel et transformer ce qu'on n'exclut pas ; accepter la réalité telle quelle, c'est pour Victor Hugo renoncer à la poésie et tomber dans le commun. Victor Hugo est par sa nature très éloigné de ces deux systèmes, et l'on peut croire qu'il ne fit rien pour se rapprocher de l'un ou de l'autre. Spontanément et volontairement sa doctrine est bien à lui. Il se sépare du *beau idéal* en acceptant dans la poésie le laid comme un élément nécessaire, et en accep-

---

(1) P. 15.
(2) P. 16.
(3) P. 17.
(4) P. 18.
(5) P. 20.
(6) P. 27.
(7) P. 15 et 30.

tant le réel sans lui demander d'être beau ; et par là il tend au réalisme. Il y tend par ceci encore : non seulement il accepte l'obligation de la couleur locale, mais il la veut profondément fidèle dans le détail matériel et jusqu'à l'âme, ce qui suppose une étude patiente et complète, une absolue soumission à l'objet (1) ; il accepte que le vers soit « naturel » et capable de tout dire simplement.

Idéalisme. — Mais il ne va pas plus loin dans le réalisme, peut-être même a-t il peur d'être allé trop loin, d'avoir trop cédé au prosaïque Stendhal ; pour se distinguer de lui il a un grand luxe de moyens, les conventions nécessaires à l'art, l'imagination, l'inspiration et le style. On voit combien Victor Hugo prend de précautions pour ne pas tomber du côté du réel vers lequel il ne penche pourtant guère. Un réaliste d'ailleurs reconnaîtrait avec lui la différence entre « la réalité selon la nature » et « la réalité selon l'art » (2) ; l'art et la nature, le portrait et le modèle ne peuvent pas être identiques. Mais au-dessus de ce qu'on appelle la nature, « l'imagination moderne » (comme l'entendent les romantiques d'après Nodier) ouvre au poète un monde fantastique et surnaturel (3). Nous voilà déjà loin du réel. Comment concilier ce surnaturel et ce fantastique avec cette devise que l'auteur répète souvent « la nature et la vérité (4) » ? Voici : « Le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité *et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature* (5). » On le voit, il y a deux natures, la première c'est l'univers, la deuxième c'est le génie

---

(1) Nous avons ici, bien entendu, la théorie et non pas la pratique de Victor Hugo.
(2) P. 28.
(3) P. 12.
(4) P. 2, 27, 28, 32, 33.
(5) P. 27.

du poète ; elles sont équivalentes. Il faut donc compléter la formule réaliste de Victor Hugo, « tout ce qui est dans la nature est dans l'art » et dire : tout ce qui est dans la nature ou dans la pensée du poète est dans l'art. Et ce n'est plus réaliste. Voici qui ne l'est pas non plus : « Le but de l'art est presque divin : ressusciter s'il fait de l'histoire, créer s'il fait de la poésie (1). » Ressusciter étant un peu moins divin que créer doit être moins artistique, représenter ce qui fut est donc moins beau qu'imaginer ce qui n'est pas, et la partie historique du drame est inférieure à la partie inventée. Par suite dans tout poème, la partie pittoresque est inférieure à la partie imaginée, et dans le pittoresque même le paysage décrit est inférieur au paysage rêvé ; il faut donc si l'on veut faire œuvre de poésie supérieure n'avoir pas vu l'Orient pour écrire les Orientales. Ce n'est pas écrit dans la préface mais c'est la suite logique de ce qui est écrit, c'est prouvé par le fait. Et c'est juste le contraire du réalisme.

Le style nouveau. — Résurrection ou création, l'œuvre poétique est toujours un miracle, quel verbe faut-il au poète pour l'accomplir ? On s'attend à la révélation de l'ineffable mystère, on va savoir les mots magiques qui donnent ou rendent la vie ? — On trouve cinq pages de critique amusante et de polémique courtoise avec « plusieurs de nos réformateurs distingués » (2) qui veulent le drame tout en prose ou en prose et vers, mi-partie. Victor Hugo s'y prend adroitement pour ramener à la poésie pure ces égarés ; le vrai coupable de leur erreur, c'est Delille, « l'homme de la description et de la périphrase, ...Delille a passé dans la tragédie » et l'on a eu M. Legouvé. Ce n'est pas Racine, c'est encore moins Corneille, encore moins Mo-

(1) P. 30.
(2) P. 33.

lière, c'est Delille et Legouvé qui ont gâté la poésie dramatique ; le vers qu'il faut, c'est le contraire du leur, « un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie.... passant d'une naturelle allure de la tragédie à la comédie... tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré... sachant briser à propos et déplacer la césure... plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille, fidèle à la rime... prenant comme Protée mille formes, fuyant la *tirade*.. se cachant toujours derrière le personnage..., n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir ; lyrique, épique, dramatique selon le besoin... pouvant aller des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites sans jamais sortir des limites d'une scène parlée... (1). » Le programme était d'une belle hardiesse et plus facile à tracer qu'à remplir. La grande difficulté n'était pas de « tout dire » en vers ; les mots défendus par la pruderie poétique ne sont pas plus difficiles à écrire que les autres, Delille l'avait prouvé ; mais « passer d'une naturelle allure » du comique au tragique, des passages positifs, qu'on a fait entrer de force dans une scène, aux passages poétiques qu'on a écrits de tout son cœur, voilà la difficulté. Stendhal qui n'était pas timide ne croyait pas à la possibilité de mélanger le risible au terrible, mais nous avons assez vu déjà les opinions et la pratique de Victor Hugo pour savoir qu'il entendait moins les mélanger que les opposer l'un à l'autre. Pour lui la *réalité* du drame est constituée non par la fusion, mais par l'antithèse des deux éléments comique et tragique ; la *réalité* du style, par la succession de phrases positives et de phrases poétiques, de mots nobles et de mots bas, de vers coupés hardiment et enjam-

(1) P. 33-34.

bant l'un sur l'autre et de tirades lyriques ou épiques. Mais ne vient-il pas de proscrire la tirade ? Certes. Il ne pouvait pas faire autrement, elle était condamnée par Stendhal et employée par les classiques. Mais s'il la proscrit dans ses préfaces, il lui donne asile dans ses drames. *Cromwell* en est encombré et tous les drames postérieurs devaient en contenir de célèbres. Le style sera donc, comme le dit le poète, « *tour à tour* positif et poétique », parce que dans le réel, tel qu'il le conçoit, le laid et le beau, le tragique et le comique, le trivial et l'idéal se succèdent sans se mêler ; et chacun de ces éléments sera extrême en son genre, parce que le poète déteste l'insignifiant ; ainsi le réel d'après Victor Hugo sera formé par l'opposition du laid idéal au beau idéal, et le bon style dramatique par l'opposition du trivial au splendide, du rythme prosaïque au chant lyrique.

Ce serait tout de même une erreur de croire que le réel n'y gagnait rien ; pour le style, qui seul nous intéresse ici, c'était beaucoup que presque tous les mots, les tons et les rythmes fussent officiellement reconnus, sinon poétiques, du moins nécessaires dans les vers du drame ; la présence des mots bas, du ton comique et des rythmes pédestres, jointe à l'obligation, si stricte au théâtre, d'être clair, devait suffire à débarrasser la langue poétique des pires conventions et la rapprocher sensiblement de la langue française dont elle était si loin.

Séparation des genres ? — Mais il faut noter que cette réforme de la langue poétique ne devait pas dans la pensée de l'auteur s'étendre plus loin que le drame.... « le vers *au théâtre* doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie » (1). *Au théâtre*, l'auteur précise, et non ailleurs ; attendons-nous, au prochain recueil d'odes, à re-

(1) P. 34.

trouver l'alexandrin fier, exigent et coquet ; c'est Victor Hugo qui nous en prévient. Pour lui les genres existent quoiqu'il les nie, et l'ode n'a pas les mêmes libertés que le drame ; il ne l'a dit nulle part et, s'il y avait réfléchi, il aurait dit le contraire ; mais on voit que, même en plein effort de réflexion critique, il contredisait son système sans y penser ; à plus forte raison l'oubliait-il quand il composait ses odes.

Syntaxe. — Il venait d'apprendre que les langues ne se fixent que quand elles meurent et cette simple notion avait troublé ce qui restait intact de ses préjugés littéraires ; mais il l'avait acquise depuis trop peu de temps pour avoir pu mesurer l'étendue des libertés nouvelles qu'on en pouvait déduire. Hâtivement il avait pensé que la syntaxe, glorifiée dans sa préface de 1826, pouvait bien être à la merci du poète, puisqu'elle n'était pas immuable depuis Racine, comme il l'avait cru ; aussi modifiait-il son attitude vis-à-vis d'elle ; il proclame toujours la correction indispensable, mais c'est une correction savante et libre ; elle « tient en laisse la grammaire ». « Elle peut oser, hasarder, créer, inventer (1). » Le principe est vrai, la conséquence est exacte ; un poète peut inventer son style et même il le doit, mais qu'est-ce que cette correction libre et créatrice ? Ne serait-ce pas encore une périphrase pour désigner l'incorrection ? Sur ce point Victor Hugo faisait aux classiques des peurs qu'il ne devait pas justifier.

Sur les autres points il fait à peu près de même ; principes hardis, pratique prudente ; mais les principes n'en étaient pas moins proclamés, la révolution commençait. Elle commençait pour le théâtre et semblait limitée au théâtre, mais on ne fait pas à la révolution sa part ; on peut s'attendre à ce qu'elle mène son auteur plus loin qu'il n'avait prévu.

---

(1) P. 35.

III

Le théâtre

Shakspeare et Vigny. — La série des grandes représentations romantiques avait commencé par le *Freyschütz* de Weber, que tous les jeunes étaient allés acclamer à l'Odéon ; elle fut continuée après quelque intervalle par les représentations de Shakspeare à Paris, données par Ch. Kemble et Miss Smithson en septembre 1827 ; le succès fut grand, sauf pour *Othello* ; *Roméo* fut fort applaudi ; pour *Hamlet* ce fut de l'enthousiasme. Les deux années suivantes d'autres acteurs anglais, et des plus grands, vinrent à leur tour et réussirent aussi bien ; Miss Smithson, Macready, Kean acclimatèrent Shakespeare à Paris, et leur succès donna l'idée aux jeunes poètes de traduire en vers romantiques ces pièces romantiques.

Vigny traduisit *Shylock* et *Othello*, et ce fut pour lui un exercice excellent. Le style de Vigny ne devait jamais avoir l'aisance et la souplesse, mais Shakspeare, qui n'est pourtant pas simple, lui donna des leçons de simplicité, tout au moins des leçons d'un style moins tourmenté. Comme tous les romantiques, Vigny est partisan des traductions littérales ; et il faut louer l'auteur de *Dolorida* de n'avoir pas ajouté de périphrases, de tropes et d'exclamations à Shakspeare. A part ces deux vers dans le récit d'Othello aux sénateurs : « L'orgueil de ces monts qui suspendent au ciel les neiges de leur front », (hills whose heads touch heaven), on ne peut signaler que quelques suppressions et quelques substitutions du mot noble et banal au mot simple ou caractéristique.

« Ma femme, ô ma jeune *beauté !* » (1) (II, 5) traduit mal

---

(1) Noter le mot *femme*, alors très hardi dans sa simplicité, écrit à côté du vieux trope *beauté*.

« O my fair warrior... Honey... o my sweet. » « *Perfide* et légère comme l'*onde* » (V,3) traduit « she was false as water ». Ces détails ont leur importance. Vigny a osé appeler par son nom le mouchoir de Desdémone. Il a écrit *mouchoir* au lieu de *précieux tissu*, parce que c'était une audace notoire ; il écrit *onde* au lieu de *eau*, parce qu'il n'y a pas pensé ; il écrit *onde* comme il respire, inconsciemment ; il ne voit pas que *onde* et *mouchoir* ne vont pas ensemble. Mais quoi qu'il puisse rester à faire, le progrès est considérable et ne devait pas profiter à Vigny tout seul.

Il est certain que ses amis, Victor Hugo le premier sans doute, connurent ces traductions à mesure qu'il les écrivait et durent profiter du grand effort fait par le traducteur pour ne pas dénaturer le style de Shakspeare, si franc malgré ses pointes. Victor Hugo n'en reste pas moins le premier en date comme en mérite, et l'exemple donné par le style de *Cromwell* fut assurément plus utile à Vigny que le style d'*Othello* traduit ne put l'être pour Victor Hugo ; mais si l'on ne peut contester sans aveuglement que l'influence de Victor Hugo est la première et la principale, on doit pourtant reconnaître les efforts de ceux qui vinrent l'aider à compléter la réforme commencée. Il serait inutile d'insister sur cette question de priorité, si Vigny ne l'avait lui-même posée. Or s'il est sûrement le premier en date pour la poésie philosophique et le roman historique, il vient au théâtre après Victor Hugo. Si mince que soit le mérite de *Cromwell*, il est de beaucoup supérieur à la traduction d'*Othello*, et la traduction de Vigny est postérieure de deux ans à la pièce originale de Victor Hugo. Vigny l'avait oublié dès 1829 puisqu'on lit dans sa *Lettre à Lord **** : « Je n'ai rien fait cette fois qu'une œuvre de forme ; il fallait refaire l'instrument, et l'essayer en public avant de jouer un air de son invention. » Il y a là quelques mots de trop ; « refaire l'instrument » est outrecui-

dant autant qu'injuste et peu amical pour son *cher Victor*. Nous ne disons pas que Victor Hugo dans *Cromwell* ait refait l'instrument, mais il avait bien commencé à le refaire, il avait fait le plus difficile. Vigny, encouragé par l'exemple de Victor Hugo, et soutenu par Shakspeare, a continué, sans rien trouver de bien neuf, et a fait l'essai en public, ce qui avait son importance ; mais son succès n'était après tout que le succès d'une traduction de Shakspeare, à un moment où Shakspeare était presque populaire à Paris. A côté de qualités hautes et belles, Vigny ne manquait pas d'une vanité parfois vilaine. Il oublie *Cromwell*, il oublie *Henri III*, il oublie *Marion Delorme*. « Lorsque le *More* fut entré dans la place (la Comédie française), il en ouvrit toutes les portes et l'on sait depuis dix ans quels sont ceux qui y sont entrés. » (Avant-propos de 1839.) *Henri III*, drame en prose il est vrai, mais drame romantique, était entré avant le *More* et si M. de Martignac, premier ministre, auteur de vaudevilles et collaborateur de Scribe, n'avait pas interdit *Marion Delorme*, elle aurait été prête à entrer en même temps que le *More* (1). Au point de vue de la réforme du style au théâtre, il n'y a pas d'équivoque possible, l'ouvrier en fut Victor Hugo, Vigny fut pour lui un collaborateur utile dont il aurait pu se passer. Il faut, pour achever d'être juste, rappeler que Victor Hugo fit après *Marion* les drames en vers que l'on connaît, tandis que Vigny ne joua jamais « l'air de son invention » qu'il annonce en 1829, et ne se servit dans ses drames que de la prose.

La réforme du style lyrique par le style dramatique. —

(1) La première représentation de *Henri III* est du 11 février 1829 ; celle du *More* est du 24 octobre 1829 ; *Marion* fut achevée le 26 juin 1829, reçue à la Comédie-Française en juillet, interdite en août par les deux ministères Martignac et Polignac. Sans l'interdiction, la pièce aurait été certainement prête à passer au commencement de la saison.

Un poète peut-il avoir deux styles, un pour le drame en vers, un pour l'ode et le poème ? Telle est la question qui se pose alors à propos de Victor Hugo et de Vigny. Peut-il conserver dans la poésie pure le chant monotone de l'alexandrin correct, les mots nobles, les figures et les tours poétiques, quand il les bannit solennellement du drame ? Nous avons vu déjà dans la préface de *Cromwell* que la liberté du style n'est proclamée que pour le théâtre, nous trouvons chez Vigny des déclarations analogues ; après avoir, dans sa *Lettre à Lord* ***, réclamé le rythme libre pour le drame, il ajoute : « Le poète lyrique peut psalmodier ses vers, je crois même, qu'il le doit, enlevé par son inspiration. C'est à lui qu'on peut appliquer ceci :

Les vers sont enfants de la Lyre,
Il faut les chanter, non les dire (1). »

En somme les genres restent distincts. Mais jusqu'à quel point le poète peut-il établir une cloison étanche entre ses drames et ses odes ? S'il ne s'agissait que de nuances d'expression, il n'y aurait rien à dire ; les différences évidentes qui séparent l'ode et le drame suffiraient à les justifier ; mais il s'agit de savoir si la réalité doit être *représentée* dans le drame et *défigurée* dans l'ode.

La façon d'exprimer tient étroitement à la façon de concevoir ou de sentir ; et l'on ne peut obtenir qu'une poésie froide et fausse, soit en exprimant directement les objets

(1) Exemples de cette séparation des styles. Le dogme romantique veut qu'on exprime au théâtre les heures et les dates. Victor Hugo l'observe au théâtre dès 1826. Dans l'ode il ose rarement nommer les heures *poétiques*, midi et minuit, et très souvent il se sert de la périphrase « à l'heure où... » Cette périphrase qui vient de loin (*Tempus erat quo*... Virgile), et qui peut fournir de beaux vers pittoresques, devient chez lui et chez tous ses contemporains une véritable manie : les exemples s'en comptent par centaines. — Pour les dates, Victor Hugo qui les écrit dans les vers de *Cromwell*, les exprime par des périphrases dans les *Feuilles d'automne* : « Ce siècle

ou les sentiments dont on n'est pas ému, soit en cachant sous les périphrases et autres figures ceux dont on est ému. Représenter tels qu'ils sont les objets qu'on déguisait auparavant, c'est trouver aimable, ou respectable, ou intéressant ce qu'on avait appris à considérer comme inconvenant ou fâcheux ; changer son style, c'est changer sa façon de voir et de sentir le monde ; exprimer consciencieusement le réel, c'est devenir réaliste. Malgré tout ce que nous avons vu d'artificiel et d'incomplet dans la réforme, le drame selon la préface de *Cromwell*, avec l'étude des costumes et des mœurs, l'expression de tous les détails bas, l'admission de tous les mots, l'amour du comique et du grotesque, s'il ne peut pas transformer les poètes romantiques en réalistes, met cependant du réalisme dans leur poésie ; et comme leur poésie est spontanée et sincère, c'est une modification définitive qui s'opère en elle, et non pas seulement une concession que leur arrachent les nécessités du théâtre. Le mouvement qui les mène au réalisme est beaucoup moins instinctif que voulu, c'est certain ; mais leur adhésion au réel devient naturelle, devient leur seconde nature. Ce serait d'ailleurs un singulier dédoublement que de trouver méprisable dans la poésie lyrique ce

---

avait deux ans » (Juin 1830), et n'en risque une qu'en Août 1832 : « Mil huit cent onze ». Encore a-t-il soin de la relever par une apostrophe

O temps où des peuples sans nombre...
(Ch. du Crép. V.)

Il est vrai qu'on lit dans une pièce datée de 1828 :

Cœur de bronze,
En l'an onze
Cent vingt trois.

Mais la Ballade qui contient ces vers ne fut pas publiée avec les autres et ne parut que dans *Toute la Lyre* (VII, 2). Comme elle n'est pas plus faible que la plupart des autres, et comme le poète ne songeait pas encore à la préparation de ses recueils posthumes, on est tenté de conclure qu'il n'osa pas publier alors des vers lyriques exprimant une date en chiffres, et même coupant la date d'un enjambement.

qu'on trouve excellent dans la poésie dramatique. Des deux méthodes d'expression, représenter le réel masqué ou sans masque, il fallait que l'une des deux expulsât l'autre ; la seconde l'emporta, mais non pas brusquement, ni sans mélange, ni sans méprises, ni sans retour ; de là les complications et les contradictions qui font du style romantique le plus étrange, le plus curieux à étudier de tous les styles poétiques.

CHAPITRE VII

LE ROMANTISME RÉALISTE

LE PITTORESQUE

I. — **Le pittoresque.**

Le descriptif et le pittoresque. — **Art poétique** scientifique. — Théorie psychologique du pittoresque. — Théorie romantique du pittoresque.

II. — **La poésie pittoresque chez les romantiques.**

Abus et avantages de la couleur : Musset. — Nécessité des couleurs voyantes. — Courte histoire de l'adjectif de couleur. — Victor Hugo : la couleur dans les dernières **Odes et Ballades** et dans les **Orientales**. — Autres formes du pittoresque, choses vues et senties, choses imaginées, technique, exotique. — Autres nouveautés de style dans les **Orientales**, comparaison, métaphore, symbole, déclin du style personnel.

III. — **Le vieux style dans les « Orientales ».**

Mots poétiques, tropes, expressions créées, périphrases, images, fictions, mythologie.

IV. — **Préfaces des « Orientales ». — Succès et conséquences.**

I

Le Pittoresque

Le caractère distinctif de cette courte période 1828-1830, c'est le réalisme envahissant la poésie sous forme de pittoresque et de technique avec Victor Hugo et Vigny, sous forme de familier avec Sainte-Beuve. Il est bien entendu que nous donnons au mot *réalisme*, son sens le plus modeste : comme l'art ne peut jamais reproduire absolument la réalité, ce

mot n'a jamais qu'un sens relatif. Donc, relativement à ce qu'étaient leurs devanciers, à ce qu'ils étaient eux-mêmes en 1825, Victor Hugo, Vigny, Sainte-Beuve, sont réalistes par la propriété de leurs mots, par le « matérialisme de leur style », par la quantité d'objets réels, beaux, laids ou même indifférents qu'ils font tenir dans leurs poèmes ; et ce réalisme était tellement effrayant pour l'époque qu'après avoir effrayé leurs contemporains, il les effraya eux aussi, et tous les trois se repentirent ou du moins ne recommencèrent pas de longtemps.

Le descriptif et le pittoresque. — Le pittoresque commence à Buffon et à J.-J. Rousseau ; il a deux formes distinctes dès l'origine ; avec Buffon, Bernardin de Saint-Pierre et les poètes didactiques, il consiste à analyser les objets d'une façon toujours noble, souvent prétentieuse ; il perd chez les poètes le mérite qu'il avait chez les prosateurs, un certain souci de l'ordre et de l'exactitude. Cette élimination de la vérité justifie le dédain avec lequel les romantiques traitèrent le *descriptif* qui devient pour eux assez justement l'antithèse du *pittoresque*. L'autre forme du pittoresque vient de Rousseau et surtout de Chateaubriand, elle consiste à évoquer les objets ou les tableaux tout entiers, tout vivants dans l'imagination du lecteur, au lieu de les dépecer préalablement pour les y faire entrer par morceaux. Avec une intelligence moyenne et un peu de patience tout homme peut faire un descriptif convenable. Pour atteindre au pittoresque, un peu de savoir faire ne nuit pas, mais il faut absolument du talent et quelques dons spéciaux qui sont rares et qui l'étaient encore plus avant 1830. La description est infinie par nature, aussi le plus grand mérite d'un descriptif est-il de savoir se borner, et les meilleures descriptions sont les plus courtes. Sauf un très petit nombre d'esprits obéissants et passifs, et un nombre un peu plus grand de snobs qui craignent de n'avoir pas l'air assez

artistes, tous les lecteurs passent les descriptions ; c'est proverbial et c'est fondé en raison comme en nature. Le pittoresque, loin d'être illimité et amorphe comme le descriptif, est nécessairement court et présente en quelques mots une image complète. Il peut y avoir des descriptions et des récits pittoresques, quand l'auteur a le talent prodigieux d'évoquer successivement plusieurs moments d'une action ou plusieurs parties d'un tableau ; mais c'est très rare et c'est toujours assez court, et malgré ces exceptions, il reste juste en somme que le descriptif est le contraire du pittoresque.

Art Poétique scientifique. — Ceci n'est pas une question de goût mais une question de fait. C'est presque de la science, et si ce n'en est pas tout à fait, cela tient à ce que la psychophysique n'est pas encore bien avancée ; quand elle le sera davantage nous pourrons écrire un Art Poétique que Boileau n'a pas prévu, dans lequel nous indiquerons à un cinquième de seconde près le temps nécessaire à la formation d'une image dans l'esprit, la durée de l'apparition distincte, le temps nécessaire à la disparition totale, de sorte que les poètes sauront au juste quels intervalles ils doivent laisser entre leurs images, s'ils veulent qu'elles soient réalisées par le lecteur ; nous pourrons même leur préparer des tableaux donnant les variations de ces temps suivant les différents types d'imagination (visuelle, auditive ou motrice) ou les degrés de sensibilité (exagérée, vive, normale, faible). Cela remplacera le tableau fameux des quatre âges de la vie.

Chaque âge a ses plaisirs, son esprit et ses mœurs

et ce ne sera sans doute ni plus inutile, ni moins poétique. Mais en attendant l'âge heureux où cet Art Poétique au cinquième de seconde pourra être écrit, la psychologie nous fournit dès maintenant des observations simples et sûres

appuyées sur des faits ; si l'avantage de les connaître n'aurait pas suffi à faire de Delille un grand poète, le désavantage de les ignorer n'a pas empêché Victor Hugo d'en deviner une bonne partie, nous le montrerons après les avoir rapidement résumées.

Théorie psychologique du pittoresque. — Dans la conversation, dans la lecture d'une lettre ou d'un journal, les mots ne représentent pour nous que leur sens, n'éveillent jamais d'images, et n'ont même pas de valeur musicale, ils sont perçus, non sentis. Le poète qui veut peindre doit vaincre cette habitude qu'a le lecteur de ne pas écouter le son des mots et de ne pas réaliser les images. A lui seul il ne le pourrait pas, mais il a pour lui la complicité du lecteur, qui n'ouvrirait pas un volume de vers s'il n'éprouvait le désir et le besoin d'émotions poétiques, s'il n'était déjà en état de poésie. De ces émotions attendues et désirées, la première qui frappe le lecteur est celle que donne le rythme poétique ; le charme du rythme, auquel personne n'échappe, suffit à assoupir l'intelligence, à faire cesser notre besoin de raisonnement et de critique pour éveiller la sensibilité et exciter l'imagination ; dès qu'il l'a senti, et il le sent immédiatement, le lecteur est prêt à éprouver les sentiments, à rêver les rêves, à jouir ou à souffrir des sensations du poète. — Alors par le sortilège de la poésie et la magie du style, le poète va substituer son âme à celle du lecteur ? — Non, il réveille d'anciens états de conscience, sentiments et sensations. « On ne se souvient que de soi-même. » S'agit-il d'un chant d'amour, le lecteur se souvient de son propre amour. S'agit-il d'un coucher de soleil ou d'un chêne, le lecteur ne peut que revoir ceux qu'il a vus ; il peut bien les modifier un peu, s'il le faut, mais très peu, et l'effort que le changement lui coûte est autant d'enlevé à l'émotion. La sensation ancienne revit dans l'esprit du lecteur, plus ou moins nette et vive sui-

vant que son émotion a été mieux excitée et dirigée par le poète ; elle apparaît, soudaine et totale, pour un temps très court, et elle s'efface, très vite, mais non pas instantanément. L'image apparue dans l'esprit, n'étant qu'une sensation ancienne qu'on *ressent*, a tous les effets d'une sensation, atténués plus ou moins. Ces effets, plaisir ou souffrance, sont une modification de l'activité générale, une dépense de force nerveuse, et soit qu'ils nous exaltent ou nous dépriment, une fatigue appréciable.

De ces quelques principes nous résumerons le plus brièvement possible les conséquences. Nous n'imaginons pas quand le poète le veut, ni même quand nous le voulons, il y faut d'abord notre volonté, ensuite notre émotion. L'importance des rythmes et des sons est prépondérante, c'est le plaisir que nous cause la beauté musicale qui nous rend avides de sentir et non de comprendre et de juger.

Nous n'imaginons pas ce que veut le poète, ni même ce que nous voulons, mais seulement ce que nous pouvons grâce aux sensations dont nous avons gardé le souvenir net. L'exotique et le technique risquent donc fort de n'éveiller en nous aucune image et de réveiller notre intelligence en l'incitant à deviner ce que nous ne pouvons pas *voir*. On ne peut pas *voir* dans son esprit ce qui n'y est pas.

Nous n'imaginons pas aussi vite ou aussi longtemps que le veut le poète ; la durée de nos images mentales est variable mais réelle, elle est assez grande pour que des images trop rapprochées se confondent et se brouillent. Aussi la meilleure place pour une image vive et belle est-elle la fin d'une strophe, d'un développement ou d'une pièce, parce que nous avons le temps de jouir de la sensation qu'elle nous apporte. Mais si le plaisir causé par l'image peut se prolonger, l'image elle-même ne reste pas visible au delà de très peu de secondes et n'admet ni les compléments, ni les retouches, ni les longueurs de la description.

Nous n'imaginons pas autant que veut le poète, ni même autant que nous voudrions. Une image est une sensation ; une sensation coûte un effort nerveux considérable, et les images, même bien placées et convenablement espacées, ne peuvent être fréquentes sans fatiguer et rebuter l'esprit. — Une poésie qui aurait pour unique qualité d'être imagée ne serait peut être pas très riche. Nous n'avons dans l'esprit qu'une image à la fois, la seconde ne complète pas, mais remplace la première ; les grandes descriptions à mesure qu'elles s'allongent et se compliquent, s'adressent donc de moins en moins à l'imagination et deviennent de simples constructions intellectuelles ; nous nous faisons une idée des objets décrits, nous ne pouvons pas les voir, encore moins en jouir.

Nous ne pouvons voir une image que si le poète en voyait une dans son esprit et s'il l'a exprimée telle qu'il la voyait. Ce qu'il a vu nous pouvons le voir, si nous l'avons déjà vu et s'il s'y prend bien. S'il altère ce qu'il a vu, s'il veut élaborer et perfectionner l'image interne lorsqu'il la peint avec des mots, il a bien des chances de lui enlever les qualités nécessaires à la réalisation. Il n'est jamais sûr de nous faire voir les images qu'il a vues, il peut être sûr de ne pas nous faire voir ses imaginations, car s'il modifie l'image c'est en vertu de principes et de systèmes, c'est par une intervention de son intelligence qui exigera l'intervention de la nôtre. S'en tenir strictement à ses sensations ne suffit même pas pour l'auteur qui veut que nous sentions, il doit choisir celles qui sont exemptes de tout élément intellectuel, celles qui ne servent pas à connaître mais seulement à sentir ; la vue, l'ouïe, le tact, sont des sens intellectuels et nous donnent plus de perceptions que de sensations. Il s'en tiendra aux sensations, couleur et lumière pour la vue, bruits sans signification (vents, mer) sensations de température, etc... et il pourra recourir avec

avantage aux sensations de l'odorat et même du goût, aux sensations vitales et respiratoires, et ce sera mieux encore s'il trouve moyen de représenter liées l'une à l'autre, comme elles sont toujours dans la réalité, plusieurs sensations d'ordre divers lumière et chaleur, — couleur et parfum, — ténèbres, froid, humidité. S'il est un grand poète, les sensations qu'il fera renaître en nous seront le plus souvent celles qui n'intéressent pas seulement nos sens, mais celles qui accompagnent des émotions, des pensées, des sentiments et des rêves, et c'est par là qu'un poème pittoresque pourra devenir un des plus hauts chefs-d'œuvre de la poésie.

Théorie romantique du pittoresque. — Nous voilà bien loin de l'axiome d'Horace, devenu la devise de Delille « *ut pictura poesis erit* », la poésie rivale de la peinture. Or, si les romantiques ont raison d'opposer le pittoresque au descriptif, peut-être ont-ils le tort de traiter le pittoresque comme le perfectionnement et non comme l'antithèse de la description (1). Mais l'erreur était inévitable ; ils allaient au hasard guidés seulement par leur instinct de poètes qui voulaient être artistes, et qui vivaient parmi des artistes ; aussi ne serons-nous pas étonnés de voir les réformateurs revenir souvent aux procédés de l'école descriptive, et devons-nous leur savoir gré d'avoir su en employer parfois de meilleurs.

Les romantiques ne nous ont laissé qu'une théorie du pittoresque (la couleur locale mise à part, dont ils ont tous

(1) Il y a bien entre les deux ce que l'on pourrait appeler la description bien faite, qui consiste à placer en bel ordre les éléments d'une scène, d'un paysage pour nous permettre d'en avoir une idée claire et d'en imaginer l'esquisse. C'est ce que la poétique de son temps interdisait à Chénier dans le combat des Centaures et des Lapithes ; c'est pourtant indispensable non pas pour nous faire *voir* mais pour nous faire *comprendre* ce qui doit se passer ; et si nous ne *comprenons* pas nous ne *verrons* pas, car si l'intelligence a un effort à faire, l'imagination ne peut être active.

parlé) et c'est à peine une théorie, ce sont des notes de *Joseph Delorme*. En revanche nous n'avons que l'embarras du choix entre les critiques qu'inspira ce pittoresque ; les plus significatives sont la parodie qu'en a faite Musset dans *Namouna* en 1832 et la réfutation de Joseph Delorme par lui-même un peu plus tard. Il est assez habituel que dans les cénacles l'enthousiasme remplace la critique, ou plutôt qu'il soit considéré comme la seule forme légitime de la critique : Sainte-Beuve lui-même en 1829 n'échappait pas à cette règle, il était convaincu d'avance de toutes les opinions qui intéressaient la gloire de l'école nouvelle, c'est-à-dire de la famille Hugo ; c'est pour cela qu'il parle du pittoresque avec plus de passion que de justesse dans les *Pensées XV* et *XVI* de *J. Delorme*, et qu'une fois la passion tombée, il s'aperçut que la justesse manquait, et changea d'avis. D'ailleurs dans ces deux *Pensées* il se contredisait un peu déjà. Il dit, en effet, que le pittoresque est inépuisable et infiniment varié, « c'est une source éternelle de lumière, un soleil intarissable », (XVI) et il fait tenir tout « le procédé de couleur » des romantiques dans ces deux préceptes : 1° « employer le mot propre et pittoresque... », 2° « placer à propos quelques-uns de ces mots indéfinis, inexpliqués, flottants... » (XV). Ces moyens semblent insuffisants pour faire briller à nos yeux le « soleil intarissable » du pittoresque, et l'auteur les amoindrit encore en donnant des exemples où tous les mots pittoresques cités, sauf un, *abonder*, sont des adjectifs ; en somme pour lui, le pittoresque tient uniquement à l'emploi d'adjectifs de couleur « un bocage *vert* et un lac *bleu* » (XVI). Quand Sainte-Beuve écrivait la *Pensée XV*, il est certain qu'il répétait fidèlement la doctrine officielle de l'école, celle que lui avait révélée le maître, celle que Musset apprit au cénacle, appliqua dans *Don Paëz* et rallia dans *Namouna*. Quand Sainte-Beuve écrivait la *Pensée XVI*, il se

laissait entraîner par l'ardeur de la polémique à concevoir un pittoresque idéal, que les adjectifs de couleur, employés seuls ou joints aux adjectifs mystérieux, étaient incapables de produire. Ce mot même, le *pittoresque*, avec son sens strictement restreint aux impressions de la vue, montre que Sainte-Beuve et ses amis n'analysaient pas bien la vraie puissance de la poésie, si inférieure à la peinture pour la suggestion d'images visuelles, si supérieure à la peinture parce qu'elle fait appel à tous les sens et aux sentiments à la fois. Même pour s'en tenir au pittoresque proprement dit et aux sensations visuelles, l'insuffisance des moyens exposés par Sainte-Beuve était tellement visible que tout le monde l'aperçut immédiatement, sauf l'auteur et quelques jeunes disciples qui mirent un ou deux ans à s'en rendre compte ; les adjectifs romantiques devinrent un sujet de raillerie facile et courante. En 1832 il n'y a plus que Th. Gautier, parce qu'il est très jeune (peut-être parce qu'il est peintre ?), et A. de Vigny, parce qu'il est arriéré, qui osent publier des vers comme ceux-ci :

Ses toits *rouges et bleus*, ses hautes cheminées (1),
Où parmi les *toits bleus* s'enchevêtre et se cogne
Un soleil terne.........(2).
.....................de village aux toits *roses*
Ou *bleus* ....
De murs *blancs*, de bosquets bien *noirs*, de lacs bien *verts* (3).

La même année Musset converti raillait ces toits trop colorés et tout ce bariolage :

(1) Th. Gautier. Poésies 1830-32. *Imitation de Byron.*
(2) — — — *Paris.*
(3) Vigny, *Amants de Montmorency.* Noter que Vigny a déjà souci d'éviter la couleur banale ; il fait les bosquets noirs et les lacs verts, les toits roses ou bleus ; on ne voit rien de pareil à Montmorency ; pour éviter la banalité de la couleur, il tombe dans l'inexactitude.

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
Quelque ville aux *toits bleus*, quelque *blanche* mosquée,
Quelque tirade en vers, d'*or* et d'*argent* plaquée
Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti... (1)

Tout le monde fut de l'avis de Musset. Est-ce à dire que les romantiques renoncèrent au pittoresque ? Non, ils venaient de faire une expérience, de réussir en partie et d'apprendre que le pittoresque n'est pas aussi simple et facile que l'écrivait Sainte-Beuve, que la recette n'en tient pas en deux lignes, et que même il ne peut être fait sur recette. Ils savaient déjà sans doute que le pittoresque n'est pas toute la poésie. La *couleur* ne fut pas abandonnée, elle fut seulement appliquée avec plus de discrétion, et surtout elle cessa d'être l'enseigne de « la grande boutique romantique » ; elle avait remplacé dans cet emploi le fantastique, vampires, cauchemars et sabbat, elle devait céder la place à l'*intime* (2).

---

(1) *Namouna*, I, XXIV. Musset mêle très justement aux adjectifs de couleur les mots d'*or* et d'*argent* qui sont des tropes, c'est-à-dire du style pseudo-classique, pour désigner le jaune et le blanc.

(2) Chacun de ces changements est marqué par l'apparition d'un ouvrage de Victor Hugo et par des modifications dans le cortège du maître ; même avant la publication des dernières *Odes et Ballades*, les anciens amis de la *Muse française* étaient presque tous dispersés ; Sainte-Beuve, Musset étaient venus. Après les *Orientales*, Musset ne tarde pas à quitter les romantiques qui désertent eux-mêmes le pittoresque, comme ils avaient déserté le fantastique. Gautier vient et s'installe dans ces deux genres vacants, tandis que le reste de l'école a déménagé avec le maître et s'est établi à cette nouvelle et dernière enseigne « la poésie intime » (*Joseph Delorme*, *Feuilles d'Automne*). Après c'est la débandade ; ceux qui comptent, travaillent chacun pour soi sans communication avec le voisin ; le romantisme renié de nouveau par le maître (dans la préface de *Marion Delorme*, 1831) devient la proie des bousingots ; c'est le temps où Th. Gautier a « cru à Pétrus ».

II

La Poésie pittoresque chez les Romantiques

Abus et avantages de la couleur : Musset. — Avant de faire passer le pittoresque au second plan, qu'en avaient tiré les romantiques ? Musset lui-même, pour qui ce ne fut qu'un procédé appris à l'école de Victor Hugo, Musset mal pourvu de génie plastique, lui doit quelque chose. Certes on n'est pas surpris qu'il ait été le premier déserteur du genre, parce qu'il en a le plus abusé, et c'est pourquoi nous parlerons de lui d'abord, les avantages et les dangers de la couleur étant plus visibles chez lui que chez tout autre. Il était le seul qui eût à se reprocher ces péchés contre la couleur, l' « Andalouse au sein *bruni* » (1) (brun peut-être, mais non pas bruni), et cette autre Andalouse « jaune comme une orange » (2) et « Venise la rouge » (3), il pouvait n'être plus très fier de ses

> piqueurs alertes
> Et sur leurs manches *vertes*
> Les pieds *noirs* des faucons (4).

(N'était-ce pourtant pas mieux que ce « bras d'*ivoire* » que termine une « main *blanche* » dans la même pièce ?) ; il pouvait trouver dans *don Paëz* quelque excès de « ruban *noir*, balcon d'*or*, frange *cramoisie*, chambre *tigrée*, candélabres d'*or*, trèfles *gris*, *pâles* velours, marbre *changeant*, flammes d'*or*, rayons d'*argent*, coin *noir*, sourcil *noir*, *blanche* main, joue *empourprée*, *blanc* matin, épaule *blanche*, moustache *blonde*, éperons d'*or*, seins *étincelants*, barbe

---

(1) Premières poésies, l'*Andalouse*.
(2) — — *Madrid*.
(3) — — *Venise*.
(4) — — *Le lever*.

à moitié rouge, moustache *rousse*, dragon *jaune et bleu* ». Mais, s'il y en a trop, tout n'est pas mauvais ; n'est-ce pas un joli vers et ne voit-on pas vraiment dans un coin du corps de garde enfumé

Un dragon jaune et bleu qui dormait dans du foin ?

et ceci n'est-il pas mieux encore

Il ne pouvait fermer ses paupières sans voir
Sa maîtresse passer, blanche avec un œil noir !

On peut dire ce qu'on voudra de ce vers, on peut en dire entre autres choses que c'est du Chénier et du Victor Hugo (1). On peut dire qu'il y a un trope désagréable, le singulier pour le pluriel, « un œil noir », mais ce n'est pas sûr ; ici, l'œil est unique, non pas en vertu de la tradition poétique qui supprime un œil à tout le monde, mais parce que la jeune femme *passe* et se laisse voir de profil. On peut dire, si l'on est délicat comme le devint Sainte-Beuve, que l'opposition manque de nuance et de demi-teinte, qu'elle est trop voyante et s'impose à l'imagination avec une sorte de violence.

Nécessité des couleurs voyantes. — On l'a dit ; mais ce qu'il y a d'étonnant c'est qu'on n'ait relevé l'expression que pour blâmer l'indiscrétion et la brutalité de couleurs. C'est trop de dédain. Si la poésie ne doit éveiller en nous que des émotions sentimentales, oui, il sera de meilleur goût d'employer seulement des couleurs discrètes, et même il n'y aura pas de mal à ne pas employer de couleurs du tout ; mais si la poésie peut prétendre à réveiller en nous des sensations, assez vivement pour nous en faire jouir ou souffrir, elle n'a pas le choix entre plusieurs méthodes et, pour émouvoir fortement les sens, il faut bien qu'elle leur

(1) *Orientales* XXII
Chez la blanche fille à l'œil noir.

représente ce qui en réalité les émeut fortement. Ce n'est pas uniquement, mais c'est surtout des sensations intenses que nous gardons le souvenir ; c'est elles qui reparaîtront le plus facilement chez tous les hommes, et même elles sont les seules qui puissent reparaître chez la plupart. Une lumière vive, un rayon de soleil ou de lune sur l'eau, une couleur éclatante, l'opposition de deux couleurs violemment contrastantes, la volupté des lumières et des couleurs gaies, la souffrance d'un éclat trop vif, la paix ou l'horreur des ténèbres, voilà le genre de sensations visuelles qu'on est sûr de trouver et qu'on a des chances d'éveiller dans toutes les imaginations. Un poète qui n'écrirait que pour des peintres coloristes pourrait tenter plus hardiment, mais celui qui s'adresse au public doit savoir qu'il ne trouvera, même parmi l'élite, que des imaginations plutôt pauvres et inertes. N'est-ce pas tout naturel, et ne sommes-nous pas en face de la littérature pittoresque et plastique à peu près comme était en face des idées générales le public des aèdes aux temps homériques. Il fallait alors un travail aux intelligences novices pour comprendre quelques proverbes, quelques naïves maximes ; pour nous le pittoresque est plus nouveau que la pensée abstraite ne l'était pour eux.

Courte histoire de l'adjectif de couleur. — De quand datent chez nous le pittoresque et particulièrement l'adjectif de couleur qui en est une partie ? On pourrait dire du XIX[e] siècle Au XVII[e] les yeux ne sont pas noirs ou bleus, ils sont *admirables ;* un paysage est assez décrit quand on en a dit qu'il est *agréable* ou *déplaisant ;* il faut aller jusqu'à Rousseau pour trouver « l'*or* des genêts et la *pourpre* des bruyères », des couleurs mais encore exprimées par des tropes ; nous omettons les descriptions de Buffon et de B. de Saint-Pierre parce qu'elles sont trop complètes pour être visibles : ainsi les couchers de soleil de B. de

Saint-Pierre sont des notations minutieusement exactes des dégradations de tons et de nuances ; les couleurs se succèdent si rapidement et si longtemps que le peintre doué de la meilleure imagination visuelle ne pourrait que les confondre ; on a beau faire, on ne voit plus que du gris. C'est dans Chateaubriand, assez rarement, encore, que les couleurs sont désignées par les adjectifs propres : « des îles flottantes de pistia et de nénuphar, dont les roses *jaunes* s'élèvent comme de petits pavillons. Des serpents *verts*, des hérons *bleus*, des flamants *roses*... » (1).

C'est là que Victor Hugo a trouvé l'exemple qu'il a suivi rarement d'abord, puis assez souvent, puis trop souvent, c'est là bien plus que chez A. Chénier quoi qu'en dise Sainte-Beuve ; c'est le génie des airs avec sa « chevelure bleue » ou quelque souvenir analogue qui a suggéré à Victor Hugo son cauchemar *bleu* (*O. et B.* V, 7). C'est dans la description du Meschacébé qu'il a pris l'idée d'allier et d'opposer des couleurs vives ; c'est dans les couchers de soleil et les clairs de lune qu'il apprend à opposer les ombres et les rayons. On peut voir dans les vers de Victor Hugo croître l'influence de Chateaubriand à mesure que grandit l'usage du pittoresque, tandis que celle de Chénier n'apparaît pas ou reste bornée, si l'on excepte la versification, à d'insignifiants détails.

Victor Hugo : La couleur dans les dernières « Odes et Ballades » et dans les « Orientales ». — C'est de 1824 à 1829, mais surtout en 1828 et 1829, que ce réalisme pittoresque devient chez Victor Hugo le caractère principal de la poésie. La raison en est facile à voir ; le drame, qui est devenu pour lui la seule expression complète de la littérature moderne, ne permet pas de s'écarter trop du réel et

---

(1) CHATEAUBRIAND, *Atala.* Remarquer le bel alexandrin ternaire formé par les neuf derniers mots.

de s'égarer dans la fiction ; et le roman, dont il s'occupe aussi et dont on s'occupe autour de lui (VIGNY, *Cinq Mars*. 1826 — Victor Hugo en 1829 publie le *Dernier Jour d'un condamné* et prépare *Notre-Dame de Paris*), est soumis à la même nécessité. Transporter à l'ode la couleur locale du drame romantique et du roman historique, c'est le projet que réalisent les dernières *Odes et Ballades* et les *Orientales*. Pour cela l'adjectif pittoresque ne suffit pas, mais il est utile ; aussi est-il fréquent dans ces pièces. Dans le *Chant du Tournoi* (*O. et B.* IV, 12), le poète écrivait déjà en 1824 « la bannière *blanche* et *verte* » ; à partir de 1828 les traits analogues abondent ; citons quelques-uns des principaux :

Le ciel reprend son *bleu changeant*....
Le soleil *rougissant* décline.

et ce vers éblouissant,

La ville d'*or* sur le ciel *noir*. (*O. et B.* V, 24.)

La première Orientale fournirait à elle seule une foule d'exemples.

Un golfe aux *vertes* collines
Se mirant dans le flot *clair* !

Les négresses font jaillir « un lait *blanc* sous leurs doigts *noirs* ». La description de l'Egypte serait à citer tout entière, le morceau est excellent, c'est le chef-d'œuvre d'un bon élève de Delille qui a profité ensuite des leçons de Chateaubriand (1). L'Egypte

étalait, toute *blonde* d'épis,
Ses champs *bariolés* comme un riche tapis
— Un sphynx de granit *rose*, un dieu de marbre *vert*

(1) Il est aisé de montrer que le souvenir de Chateaubriand dominait le poète quand il composa ce morceau. Dans les *Martyrs*, Eudore décrit Alexandrie « située entre trois déserts, la mer, les

les cailloux *blancs* — les obélisques *gris* — le Nil *jaune* *tacheté* d'îles — le ciel *rougeâtre* — les flots *vermeils* — monts à *jaune* crête — serpent *marbré* — crocodiles *verts* — aigles *roux*. Et l'incendie de Sodome et de Gomorrhe :

La flamme *écarlate*....
(jette) Sa lueur *sanglante*
Sur leurs frontons *blancs*.
. . . .
Le feu..... brise
Sur la dalle *grise*
Ses *rouges* éclats.
. . . .
Son flot *vert* et *rose*
. . . .
Leur roi penche
Sa tunique *blanche*
Sur le soufre *bleu*. (*Orientales*. I.)
— J'aime une lune *ardente* et *rouge* comme l'*or*,
Se levant dans la brume épaisse. (Orient. IV.)
Blancs d'écume et *noirs* de fumée
. . . .
la goélette......... ....
Dont la vague reflète
Le flamboyant squelette
Noir dans les feux *sanglants*. (Orient. V.)
— Et la cigogne *blanche*,
Sur les minarets *blancs*. (Or. IX.)
— Son kiosque *rouge* et *vert*. (Or. XXI.)
— Un fruit *vert* sur un arbre d'*or*. (Or. XXII.)

Vit-on jamais serpent mieux enluminé que celui-ci :

— Un serpent *jaune* et *vert*,

---

sables de la Lybie et Nécropolis. Un jour, dévorée par les trois déserts qui la pressent, la mer, les sables et la mort la reprendront ». Victor Hugo a supprimé le troisième désert qui dérange la symétrie et empêche l'antithèse :

L'eau vaste et froide au nord. au sud le sable ardent
Se disputent l'Egypte : elle rit cependant,
Entre ces deux mers qui la rongent.

Jaspé de taches *noires*.

. . . .

Et l'écume des mers....
Sur son sang flottait *rose*.
Tous ses anneaux *vermeils* rampaient

. . . .

Et le sang empourprait d'un *rouge* plus ardent
Sa crête dentelée.
La tête aux mille dents rouvrit son œil *de feu*. (Or. XXVI.)

Voici la ville mauresque qui vient

Brumeuse denteler l'horizon *violet*. (Or. XXXVI.)

et Bonaparte consul

Pâle sous ses longs cheveux *noirs*. (Or. XL.)

Nous arrêtons ici l'énumération sur ces deux vers excellents, et nous ne ferons qu'une remarque sur ces couleurs toujours splendides, parfois fatigantes : quelquefois elles sont inexactes ; par exemple dans l'incendie des deux villes, (Or. I) les frontons, éclairés par la lueur *sanglante* de la flamme *écarlate,* ne peuvent pas être *blancs ;* la tunique du roi penché sur la flamme *bleue* ne peut pas être *blanche ;* la dalle, frappée par les *rouges* éclats de l'éclair, ne peut être *grise*. Louis Boulanger ou les Deveria auraient pu en instruire le poète, si ses yeux ne le lui avaient pas appris. Mais les erreurs étaient inévitables du moment qu'il voulait peindre ce qu'il n'avait pas vu, et surtout faire un tableau complet avec des mots ; dans un tableau il faut reproduire les *valeurs* et les nuances multiples, ce qui dépasse les limites de la poésie. D'ailleurs cette erreur est rare dans les *Orientales ;* le plus souvent l'auteur se contente de noter une sensation de couleur vive ou de lumière, et il a l'instinct très juste de ce qu'on peut peindre avec des mots.

L'emploi de l'adjectif de couleur était une conséquence logique de la loi qui ordonnait de se servir en tout du mot

propre. Quand on dit : il est minuit, au lieu de dire : la tour Saint-Marcos a sonné la douzième heure, on doit dire : ciel bleu, herbe verte, au lieu de : ciel d'azur, herbe d'émeraude ; on trouvera cependant ceci :

> Et la *pourpre* et l'*argent* et l'*azur* onduler
> Aux plis de leur bannière (Or. II)

(or, argent et azur sont les synonymes courants de jaune, blanc, bleu) ; les négresses ont des « seins d'*ébène* » (Or. I), Sara la baigneuse a un « pied d'*albâtre* » (Or. XIX), et le serpent coupé en morceaux (Or. XXVI) a « l'œil de feu », ce qui veut dire simplement *rouge* et non pas du tout brillant de colère, car sous ses couleurs aveuglantes et sa crête dentelée, ce serpent a une âme élégiaque, il compatit aux peines d'amour, admire le génie des poètes, et c'est bien le plus curieux animal de la ménagerie romantique.

Une faute plus grave que le remplacement de l'adjectif de couleur par une métaphore, c'est l'emploi de cet adjectif au sens figuré : « *noir* meurtrier » (Or. XXV), « *noir* délire » (Or. XXXIII). A côté de « *noir* meurtrier » nous lisons « lèvre *violette* ». à côté de « *noir* délire », nous lisons « *rose* et *blanche* » le poète n'a pas le droit de passer à chaque instant du propre au figuré et de faire hésiter le lecteur entre deux intentions. On trouvera sans doute aussi que l'emploi de l'adjectif de couleur devient purement mécanique quand l'auteur semble attacher autant d'importance à la couleur du fleuve *Jaune* et de la mer *Rouge* qu'à celle du turban *vert* de Noureddin et des perles *blanches* sur le sein *brun* des filles d'Alep (Or. XXXVIII).

Autres formes du pittoresque : Choses vues et senties. — Si la théorie de Sainte-Beuve était complète, nous en aurions fini avec le pittoresque de Victor Hugo à cette époque ; en vérité nous en sommes assez loin, et le plus grave

c'est que la partie la meilleure nous a échappé (1). Voici des vers de *Pluie d'été* qui n'ont d'autre mérite que le pittoresque mais qui l'ont éminemment, sans aucun secours d'adjectifs :

Les courants ont lavé le sable ;
Au soleil montent les vapeurs.

Et l'on voit

. . . les monts de la brume enfuie
Sortir, et ruisselants de pluie
Les toits d'ardoise étinceler.
(*Odes et Ballades*. V, 24.)

Voici des vers à la fois pittoresques et beaux qui ne doivent rien non plus aux adjectifs chers à Sainte-Beuve.

J'aime ces chariots lourds et noirs, qui, la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre. (Or. IV.)
La lune était sereine et jouait sur les flots. (Or. X.)
Tu brilles sur leurs fronts comme une faux dans l'herbe.
(Or. XIII.)
Rouge comme la lune au milieu d'une brume. (Or. XV.)
A l'heure où l'on entend lentement revenir
Les grelots du troupeau qui bêle (2). (Or. XXI.)
Deux chevaux, près de lui, battaient du pied la terre,
Et vides, sur leurs flancs sonnaient les étriers (3). (Or. XVI.)

---

(1) Pour être complet, il faut ajouter aux mots qui peignent les couleurs, les mots qui dessinent les formes et indiquent les mouvements : *onduler*, *ondoyer* (en parlant des bannières), (Or. II) — étriers, larges *triangles* d'or, (Or. VI) — (la croupe d'un cheval) ferme, *ronde* et luisante, toit *aigu*, (Or. XXIV) — crête *dentelée*, (Or. XXVI) — doigts *noueux*, (Or. XXXIII) — manteau *rayé*. œil *rond*, (Or. XXXIV) — *denteler* l'horizon, (Or. XXXVI) — ville *carrée*, (Or. XXII).

(2) Noter que l'image prend ici la forme de ce qu'on a plus tard nommé une *impression*.

(3) Cf. *O. et B.* V, 9.

Et l'éperon froissant les rauques étriers

Sensation analogue mal rendue par deux mots impropres, *froissant* et *rauques*.

Oh ! laissez-moi fouler les feuilles desséchées,
Et m'égarer au fond des bois ! (Or. XXXIII.)
Comme un enfant transi qui s'approche du feu. . . . .
Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée
Qui baignent en fuyant l'angle noirci des toits. (Or. XLI.)

Sur ces citations deux observations sont nécessaires : la première, c'est qu'elles n'ont évidemment pas dans notre énumération le pouvoir évocateur qu'elles ont dans le texte du poète : elles ne sont préparées ni par le sens, ni par les sons, ni par le sentiment ; de plus, en se suivant de près, elles se nuisent l'une à l'autre ; il faut, si l'on veut les goûter vivement, se rappeler le texte ou s'y reporter ; et, même avec le secours du texte, il est sûr que chacune ne procurera pas à chaque lecteur un plaisir également grand. Des vers, si beaux qu'ils soient, ne peuvent faire renaître en nous une sensation qui n'a pas été sentie ou n'a pas laissé de souvenir. On peut être honnête homme, doué même d'une vive sensibilité, et trouver seulement jolie cette image de Lazzara :

A l'heure où l'on entend lentement revenir
Les grelots du troupeau qui bêle.

Il suffit de n'avoir jamais éprouvé la sensation qu'elle exprime. Mais pour quelques-uns c'est un rappel de souvenirs qui font rêver longtemps. Ainsi chaque lecteur pourra regretter parmi nos exemples l'absence d'une image qu'il aime plus que toute autre, ou la présence d'une image qui lui est indifférente ; mais il nous pardonnera de sentir avec notre sensibilité et non avec la sienne. La deuxième observation, c'est que tous ces beaux vers sont écrits en belle prose, sans figures, et l'on voudra bien se rappeler que nous avons fait à propos de Lamartine la même constatation.

Choses imaginées. — A côté des sensations réellement senties et directement exprimées par l'auteur, il convient

de placer une quantité considérable de passages dont l'origine est plus complexe. Le poète semble avoir combiné entre eux des souvenirs de lectures, de rêves ou d'œuvres d'art, mêlés ou non à des souvenirs de réalités vues. Dans ce genre on peut rappeler la tribu nègre un instant menacée par l'orage qui doit détruire Sodome, (Or. I), ces nègres si gais, qui chantent et dansent en rond autour d'un feu, ou se baignent « au gouffre amer », tandis que les « vierges » se regardent en riant dans des miroirs de cuivre. On peut citer aussi la plus grande partie des pièces : *l'Enfant* (Or. XVIII), *Sara la Baigneuse* (Or. XIX), *Lazzara* (Or. XXI), *Fantômes* (Or. XXXIII), *Mazeppa* (Or. XXXIV). Voici le type des images qui abondent dans ces pièces :

(La mêlée) .. Où les grands éléphants entrechoquant leurs tours
Prennent des chevaux dans leur trompe. (Or. XXXVIII.)
De nos sœurs dont les soirs le tournoyant essaim
Couronne un coteau de sa danse. (Or. XXIV.)

Ces images, plus ou moins vraisemblables, n'ont été vues ni par l'auteur ni par nous, mais elles sont facilement réalisables, il est aisé de les dessiner ; elles sont presque toujours agréables, elles ne sont jamais profondément émouvantes, elles nous demandent toujours un effort pour les combiner, car elles ne sont jamais toutes prêtes en nous ; et justement parce qu'elles nous apparaissent pour la première fois, elles ne sont accompagnées d'aucun souvenir, d'aucune émotion renaissante qui nous intéresse à elles. Nous ne pouvons jouir que de leur beauté propre qui dépend moins de l'auteur que de nos propres aptitudes pour les arts du dessin. Le plus grand défaut de la poésie parnassienne est peut-être d'avoir surtout vécu d'images de ce genre qui sont en somme du faux réel.

Technique. — Une autre espèce de réel qui ne manque

pas dans les *Orientales*, c'est le réel inconnu, l'exotique, le technique. Le technique est une pauvre et commode ressource pour les poètes qu'il expose à deux dangers principaux : paraître obscur et pédant aux non initiés, paraître ignorant aux spécialistes. Victor Hugo dans *Navarin* (*Orientales*, V, 6) et Vigny dans la *Frégate*, en firent l'épreuve. Hugo, qui aimait déjà les mots pour leur son et leur aspect, accumulait dans une énumération formidable tous les noms de tous les vaisseaux de tous pays, de tous temps et de tous usages pour en composer son « Armada du sultan », la flotte la plus extraordinaire qui ait jamais été décrite. Cela lui servit du moins à relever de quelque étrangeté cette pièce abondante en chevilles, mais d'un mouvement impétueux et d'une musique éclatante (1). Peut-être à cause de ces qualités la critique ne se montra pas trop sévère pour ce passage. Vigny fut moins heureux, il avait pourtant fait un usage bien discret des termes de marine, mais dès le second vers il y avait une faute grave :

> Qu'elle était belle, ma frégate,
> Lorsqu'elle voguait sous le vent ! (Edition de 1829.)

---

(1) Il est curieux de noter qu'un mouvemement identique à celui-là et une musique analogue se retrouvent dans Lamartine, *Premières Méditations*, 27 :

> Où sont ces fiers Israélites... ?

dit le chœur de *Saül*.

> Où sont, enfants du Caire
> Ces flottes...

dit Victor Hugo et pour le rythme rapide et l'entassement des rimes pareilles, voici le passage de Lamartine :

> Les feux l'environnent,
> Les casques résonnent
> Sous ses pieds sanglants,
> Devant sa carrière
> Cette foule altière
> Tombe tout entière
> Sous ses traits brûlants.
> Comme la poussière
> Qu'emporte le vent.

« Voguer sous le vent n'est d'aucune langue », fait observer Ch. Magnin dans un article d'ailleurs très élogieux du *Globe* (21 octobre 1829). « Un rimeur classique aurait dit : « Lorsqu'elle voguait sur les flots. » C'eût été sans contredit très plat... Vous voulez être plus précis, plus vrai que vos devanciers, vous avez raison, mais prenez garde. De tous les genres de fausseté, le *technique faux* serait le pire. »

Impossible de mieux dire. Vigny tâcha de corriger, il remplaça le contresens « sous le vent » par cette lourde platitude « dans le vent ». Il abandonna le technique, et c'est seulement longtemps après que Victor Hugo se remit à en abuser.

Exotique. — Tout ce qu'on peut dire du technique convient parfaitement à l'exotique, mais l'exotique a un charme propre : pays *estranges* dont les mœurs, les habits, les arbres, les bêtes et les mots nous changent de tout ce qui est habituel, attrait de l'imprévu, du mal connu, du nouveau, du mystérieux. L'exotisme a de l'excellent, mais dont il est facile d'abuser, et l'abus de l'exotisme fait ressembler le poète à quelque Baedeker ou Joanne versifié. *Grenade* (Or. XXXI) nous montre à quels fâcheux résultats on arrive en bourrant ses strophes de mots espagnols ; cela commence par intéresser peu et finit par ennuyer beaucoup. Le tambour de *Vivaconlud* répondant à *Vivataubin*, les clairons des *Tours-Vermeilles*, les cloches *d'Alcacava* et les *dulcaynes* du sonore *Albaycin* — voilà donc ce qu'on remarque à Grenade ? A côté de tout ce tintamarre hispano-mauresque, voici deux vers qui font avec des mots français voir en rêve non pas l'Alhambra tout entier, mais une belle et claire vision d'architectures africaines :

Quand la lune à travers ses mille arceaux arabes
Sème les murs de trèfles blancs.

Faut-il donc se contenter des mots français pour peindre les pays lointains ? — Le mot exotique peut être précieux, s'il est de sonorité expressive, de sens presque connu ou très facile à deviner : *turban*, *dolman*, *caftan*, *padischah*, *houri*, *harem*, *Allah*, *fellah*, *Stamboul*, *iman*, *yatagan*, *kiosque*, *heiduque*, *spahi* et même *comparadgi* ne sont pas désagréables quand ils sont bien placés, ce qui arrive quelquefois. Mais d'abord il y en a trop dans les *Orientales*, et les uns sont trop connus : *odalisque*, *bayadère*, *vizir*, *pacha*, *divan*, *derviche*, *palanquin*, *minaret*, *mosquée*, les autres trop inconnus : *tuba*, *segjin*, *djin*, *dulcayne*, *toman*... Puis, ce qui leur fait le plus grand tort, c'est le mortel voisinage des mots nobles, périphrases, etc. Car la tradition pseudo-classique est encore partout sensible dans les *Orientales ;* nous le montrerons bientôt, mais nous avons à signaler d'abord un point sur lequel elle subit un heureux changement.

Autres nouveautés de style dans les « Orientales » : comparaison. — D'abord la comparaison antique a disparu. *De même que...*, *de même*, et les autres formules d'introduction solennelle ne se trouvent pas dans les *Orientales*. Il n'y a jamais qu'un des deux termes qui soit annoncé, par *comme* ou *ainsi*, et presque partout il est très court : « Comme un été stérile » (Or. I), « comme un long serpent » (Or. I), « comme une grenade en fleurs » (Or. XIX). Une seule fois et dans une des pièces les plus archaïques de style, l'analogie est développée : dix-huit vers sont consacrés au Vésuve qui domine les pays environnants comme Napoléon domine le siècle.

Ainsi, quand du Vésuve explorant le domaine... (Or. XL.)

Partout ailleurs les comparaisons, cet ornement que Voltaire réservait pour l'ode et l'épopée, tiennent peu de place ; il y en a beaucoup, mais de si petites qu'elles ne comptent

pas, tant elles ressemblent peu à leurs aïeules classiques. Elles n'en diffèrent pas seulement par l'ampleur et la solennité moindres, elles sont introduites par des tours moins usés et plus rapides.

A voir sur son beau front s'arrondir ses bras blancs,
On *croirait voir* de loin dans nos temples croulants
Une amphore aux anses d'albâtre. (Or. XXI.)

Parfois même le poète se contente de juxtaposer les deux termes et la comparaison résulte du seul rapprochement, sans rien qui l'annonce ; il ne dit pas : de même qu'il faut des perles au poignard, de même il faut des sultanes au sultan.

Il faut au sultan des sultanes,
Il faut des perles au poignard. (Or. XII.)

Au lieu de s'installer en grande pompe aux beaux endroits comme jadis, la comparaison s'insinue partout, rapide, vive, brillante, elle se multiplie et se rapetisse, elle tend à devenir et quelquefois devient métaphore, c'est-à-dire identification et non plus simple similitude.

Car *c'est un astre* qui brille
Qu'une fille
Qui sort du bain au flot clair. (Or. XIX.)

Métaphore. — Comme on sait l'importance que va bientôt prendre le métaphorisme dans le style romantique, on voit avec intérêt se préparer dans les *Orientales* ce système d'expression qui doit se développer aux dépens des autres procédés pseudo-classiques et presque les remplacer tous. Ici nous trouvons encore très peu de métaphores proprement dites (nous ne parlons que des métaphores notables et à peu près neuves), mais nous trouvons une foule de ces comparaisons faciles à transformer en métaphores, parfois même nous assistons à la transformation. La première Orientale nous offre vingt-sept exemples de ces comparai-

sons brèves dont il n'y aurait qu'à enlever un mot pour faire de l'analogie une identité — seulement le mot est encore là, c'est *ainsi*, *pareil*, *sembler*, *comme*, etc.

> La mer *semble* un troupeau secouant sa toison. (Or. I.)

Plus tard la mer ne *semblera* pas au poète, elle *sera* pour lui un troupeau, et il dira que la tempête

> Disperse à tous les vents avec son souffle amer
> *La laine des moutons sinistres de la mer*. (Cont. V, 23.)

Voici une autre comparaison :

> On voyait dans les cieux, avec leurs larges ombres
> Monter *comme des caps* ces édifices sombres.

Et la voici deux vers plus loin devenue métaphore : le ciel,

> ... sous les arceaux du *vaste promontoire*,
> Brillait comme à travers une dentelle noire.

On voit la progression : l'amas des édifices est *comme* un cap, puis il *est* un cap, et déjà ce cap est *comme* une dentelle noire. D'analogie en identité, on arriverait vite à l'obscur : nous ne sommes pas loin de voir les édifices se changer en un cap de dentelle noire, et nous touchons du doigt un des procédés de la méthode par laquelle des poètes modernes ont fait de leur poésie « une rose dans les ténèbres » (S. Mallarmé). Mais dans les *Orientales* il n'y a jamais de ténèbres : et même le poète fait un effort consciencieux et visible pour ne pas sortir de la parfaite exactitude et pour laisser aux analogies qui le frappent leur caractère de simples analogies. S'il abrège les formules qui annoncent les comparaisons, il les conserve, et comme il multiplie les comparaisons, il multiplie les formules et consent à être lourd pour rester exact.

> Ils vont, dans les vallons *comme* un orage ils passent,
> *Comme* ces ouragans qui dans les monts s'entassent,

Comme un globe de feu,

. . . .

Puis s'effacent dans l'air *comme* un flocon d'écume.

(*Orient.* Mazeppa.)

Il y a dix de ces *comme* dans les 76 premiers vers de Mazeppa, le poète s'est aperçu qu'il y en avait beaucoup, mais il avait douze petites comparaisons à exprimer, il a mis une fois *pareil à*, une fois *tel que*, et dix fois *comme*, qui est encore le mot le plus court et le plus simple. S'il ne veut pas être condamné aux *comme* à perpétuité, il devra soit renoncer aux analogies, soit se résoudre à les exprimer comme des identités et à en faire des métaphores. Il ne peut encore s'y résoudre, et on dirait qu'il ne sait pas : Dans Mazeppa il n'y a qu'une métaphore, et il vaudrait mieux qu'elle n'y fût pas. Mazeppa, lié sur la croupe d'un cheval sauvage et regardant le vol des oiseaux de proie prêts à le dévorer, n'est guère en situation de penser à un *éventail* et de demander :

. . . . Qui donc, là-haut, déploie
Ce grand éventail noir ?

Le poète aurait mieux fait de nous livrer sa comparaison comme elle lui était venue et de dire que le vol d'oiseaux se déployait : *comme* un éventail noir. Une seule pièce des *Orientales* offre plusieurs métaphores de suite, les *Fantômes ;* les jeunes filles sont des *fleurs*, des *alcyons* et des *colombes*, puis à la strophe suivante des *flambeaux* et encore des *fleurs*. C'est si banal que cela ne compte pas (1).

(1) Il y en a de meilleures ; nous pouvons en citer jusqu'à trois qui semblent neuves et qui sont jolies :

La lune ouvre dans l'onde
Son *éventail d'argent*. (Or. IX.)
Le soleil et la pluie ont *rouillé* la forêt. (Or. XXXVI.)

Celle-ci enfin que Victor Hugo était fier d'avoir créée et fait passer dans la langue :

. . . . ses habits
Tout *ruisselants* de pierreries. (Or. XXI.)

On voit que Victor Hugo n'a pas toujours été grand créateur de métaphores ; il l'est devenu plus tard.

Symbole. — Si la comparaison se fait petite et semble tendre à la métaphore, il lui arrive aussi de se dilater en symbole. Il y a diverses formes de symboles, mais nous n'en verrons ici qu'une seule que voici : le poète décrit le supplice de Mazeppa lié vivant sur un cheval sauvage, qui l'emporte dans une course folle ; la peinture est belle et suffit à remplir une ode qui ne serait pas la moins bonne de l'ouvrage. Quand Mazeppa devenu prince passe devant nos yeux ceint de la pelisse d'hetman, escorté de fanfares, la pièce pourrait être finie. Mais le poète en voyant cet homme emporté par ce cheval a pensé à un autre homme, le poète, emporté par un autre cheval, Pégase, que les bienséances romantiques le forcent à ne pas nommer par son nom grec ; et une course symbolique par-dessus les monts, les mers et les nues succède à l'autre, se poursuit comme elle dans les souffrances et l'agonie, finit comme elle par le triomphe :

. . . . Il court, il vole, il tombe,
Et se relève roi.

D'abord un tableau, puis une pensée. Ici le tableau est beau, il fait passer la pensée avec lui. Il y a dans Victor Hugo de plus beaux symboles que *Mazeppa*, mais la forme que reçut le symbole dans cette *Orientale* est probablement la plus naturelle, la plus saisissante et la plus belle ; c'est la forme favorite de Sully-Prudhomme, c'est celle que les symbolistes ont le moins employée. On remarquera combien elle se rapproche de l'apologue, le conte est remplacé par le tableau, la *morale* est imprévue et ne prétend pas être une leçon ; cette fable pittoresque et non didactique est une assez jolie nouveauté.

Déclin du style personnel. — D'ailleurs quelque forme

que prenne la comparaison dans les *Orientales*, elle n'a nulle part le défaut, que nous lui trouvions dans Vigny, de suspendre l'action ou le sentiment et de mettre en face de nous un auteur trop content de nous faire admirer les splendeurs de son style. Les comparaisons indiscrètes, vrai pédantisme de poète, disparaissent ; nous avons déjà vu devenir moins nombreuses les autres formes affectées et difficiles du style pseudo-classique, qui substituaient à la solitude enchantée du lecteur ravi par le sujet, le tête-à-tête inattendu du lecteur avec l'auteur. Presque partout les exclamations, interrogations et apostrophes cèdent la place au ton narratif ; nous assistons à l'élimination progressive de ces formes trop personnelles qui mettaient toujours, comme un écran entre le lecteur et les choses, les grâces ou les violences artificielles du poète. Ainsi se forme lentement le style impersonnel et direct, nécessaire à la poésie nouvelle.

III

Le vieux style dans les « Orientales »

Voyons maintenant quels restes de la poétique ancienne jurent avec ces éléments neufs. Ils sont nombreux et nous rappellent sans cesse que l'auteur est un lauréat des Jeux Floraux dont toute la turquerie n'est que déguisement.

> En Grèce, ô mes amis ! vengeance ! liberté !
> Ce turban sur mon front ! ce sabre à mon côté !
> Allons ! ce cheval, qu'on le selle ! (Or. IV.)

Ce cheval doit être Pégase, et le nourrisson des muses qui va le monter, à quoi pense-t-il donc ? Le voilà qui s'équipe en Turc pour aller combattre les Turcs. Il n'y aurait pas grand mal à cette mascarade si l'on ne retrouvait à chaque instant sous le turban d'emprunt, le bourgeois de Paris,

continuateur malgré lui de l'abbé Delille ; mais il parle de Stamboul, du harem et des icoglans en phrases de style empire avec tropes, périphrases, tours et images pseudo-classiques. Ses efforts pour nous faire voir des coupoles bleues, des mosquées blanches et des dômes d'or sont contrariés par les fréquents retours de ces *beautés poétiques* qui ne nous laissent pas toujours oublier l'auteur lui-même, l'artificieux auteur, et les cent ans de fausse poésie dont il subit l'héritage. Avec son mélange de mots turcs et de périphrases, d'adjectifs de couleur et d'hypallages, de mots propres et de tropes, d'expressions directes et de personnifications, le style des *Orientales* est le plus contradictoire qu'on puisse imaginer.

Les passages de style moderne qui nous mettent en présence du réel, et les passages de vieux style qui nous mettent en présence d'un auteur trop habile, ne sont pas en quantité égale ; le vieux l'emporte de beaucoup sur le neuf, ce qui est inévitable et d'ailleurs sans importance pour les contemporains. En effet, l'archaïsme des *Orientales* n'était nullement senti par les lecteurs de 1829, il était au contraire pour eux la partie naturelle, saine et indiscutée du nouveau recueil ; tandis que la partie nouvelle, les taches de réalisme si voyantes causaient moins de plaisir que d'inquiète surprise aux critiques bienveillants, et scandalisaient les autres. Donc ce que nous allons voir de vieux style dans les *Orientales*, c'est ce qui leur assurait, malgré les nouveautés, l'estime des connaisseurs ; c'est dans ce livre hardi, la partie pacifique qui rassurait, c'est la tradition, ferme et indispensable appui de la révolution.

Mots poétiques. — Il y a d'abord les mots poétiques : *onde, nef, trépas, glaive, coursier, rocher, guerrier, sépulcre, aquilon, lyre, muse, courroux, vitraux* (pour vitres), *tunique* (robe), *poudre* (poussière), *rive* (endroit quelcon-

que), *légion* (régiment), *col* (*cou*), *pavot* (coquelicot), *ongle* (sabot de cheval), *arène* (sable) et les *pieds du lion* (Or. VI) (La Fontaine disait les *pattes du lion*). Tous ces mots, Victor Hugo les emploie couramment et comme d'instinct ; il n'a pas la superstition du mot noble (puisqu'il écrit dans les *Orientales, chien, corridor, chemise*), mais il en a l'habitude, et cette habitude est assez forte pour rendre ce révolutionnaire étrangement timide ; qu'on en juge. Victor Hugo en commençant l'ode sur *Navarin* (Or. V) a dans l'esprit le mot d'Henri IV à Crillon : « Pends-toi, brave Crillon.... » Il devait donc écrire « Canaris ! Canaris ! pends-toi ! » mais après délibération, il se décide pour :

> Canaris ! Canaris ! pleure !......
> Pleure comme Crillon exilé d'un combat.

Pareil à Legouvé traduisant la « poule au pot » en périphrase, Victor Hugo remplace le gaillard *pends-toi* par le pompeux et lamentable *pleure !* Il fait déteindre le pieux Enée sur le Vert Galant.

Tropes. — Il y a beaucoup de tropes, mais peu de notables ; outre ceux déjà cités qui désignent métaphoriquement les couleurs, il y a comme dans tout bon classique *voiles* pour vaisseau, *front* pour visage ; *fer* pour épée, ciseau, fer à cheval, boulet, etc. ; — la *croix*, le *turban :* les Chrétiens, les Turcs ; l'*Olympe* et le *Ciel :* paganisme et christianisme ; « *l'épée et le cimeterre, les casques et les turbans* » *:* armée européenne, armée turque. Le mot *œil* est quelquefois employé au pluriel, louable amour de la vérité, mais il est plus souvent au singulier « un œil noir », « son œil s'égare », etc. On trouve dans ces hardis poèmes les nombres *deux* et *trois*, mais aussi *double* et *triple :* « double front », « son triple canon » (les canons de ses trois ponts) (Or. III), et ce trope sort déjà du commun ; « le tigre impérial » (Or. III) signifie l'empereur cruel ;

« l'Afrique au secours de l'Asie » (Or. V) doit s'entendre : l'Egypte au secours de la Turquie ; de même que « l'Asie africaine » (Or. V), c'est encore l'Egypte, parce que *Asie* était pour Victor Hugo le synonyme exact de *Turquie ;* l'Egypte est la Turquie africaine donc, elle est l'Asie africaine (1).

La torche insulte à la hache, (Or. VI)

cela veut dire : l'incendie des vaisseaux empêche l'abordage. Faut-il que les mots aient perdu toute valeur propre pour qu'on puisse en pervertir le sens comme dans ces exemples-là ou dans celui-ci :

Et nous verrons soudain ces *tigres* ottomans
Fuir avec des *pieds de gazelles !* (Or. IV.)

Expressions créées. — Voici un petit nombre d'expressions créées, choisies dans un assez grand nombre : l'*ombre d'une flamme, arbore l'incendie* (Or. II), *instruit à mourir, champs de bataille flottants, ossements des villes* (VI), *réveiller leurs pas* (XVI), *ombre non frayée* (XXVI), *meute ailée* (XXXIV), *nefs intimidées, pas sauvages* (XL), *école mutine* (XLI). On peut dire que n'importe quel livre des *Odes* en offre deux fois plus que tout le recueil des *Orientales.*

Voici quelques *tours classiques :* là, comme pour les expressions crées, les *Orientales* ne nous offrent pas l'abondance et l'audace des *Odes*, et de 1824 à 1828 l'auteur avait changé de manière. Ainsi nous lisons dans le *Chant du Tournoi*, daté de 1824 (*Odes*. IV, 12)

Les maisons peuplent leur faîte

---

(1) L'auteur finira par s'embrouiller tellement dans ses jeux de mots géographiques qu'il prendra plus tard le mot *Asie* comme synonyme d'*Egypte :*

Sire, vous pouvez prendre à votre fantaisie
L'Europe à Charlemagne, à Mahomet l'Asie.
(*Chants du Crépuscule.* V.)

et, dans le *Pas d'armes* (1828. Bal. XII) la même idée est exprimée dans les mêmes termes, mais avec le tour direct :

Que de têtes
Sur les faîtes
Des maisons !

Malgré la conversion dont semble témoigner cet amendement, nous trouvons encore dans les *Orientales*, des tours comme ceux-ci, pour dire : il y a sur les drapeaux espagnols des lions....

Espagne (1) peint aux plis des drapeaux voltigeant
Sur ses flottes avares
Léon aux lions d'or............. (Or. II.)

Pour : je te dis que je me suis ennuyé au collège de Madrid,

Je te dis..............
Madrid et son collège où l'ennui t'accompagne. (Or. XLI.)

Pour : tu portes le turban,

Ton front.... ceint le turban, (XXXVIII.)
Jusqu'au frein que *l'or damasquine* (XXI.)

C'est encore trop, mais c'est tout, et sur ce point le progrès est très grand.

Périphrases. — Bien qu'il y ait encore plus de quarante périphrases, l'amélioration est visible. Elles sont souvent courtes et presque toutes claires ; là encore le poète semble regretter certains excès des *Odes et Ballades ;* il avait écrit (1823, *O. et B.* V, 9)

Et le triple aqueduc vit s'incliner ma tête
Devant son front impérial ;

la phrase atteignait à l'idéal poétique du temps puisqu'il

(1) « De Styx et d'Achéron » est plus poétique que « du Styx, de l'Achéron « disait Boileau, la leçon n'a pas été perdue pour Victor Hugo.

était obligé de l'expliquer en note. En 1828 il récrit la même phrase sans énigme et sans note (Or. XXXI) :

Ségovie a l'autel. . . . .
Et l'aqueduc aux trois rangs d'arches... ;

triple est traduit en français, l'aqueduc n'est plus personnifié, il ne *voit* plus, il n'a plus de *front;* le poète n'incline plus la tête devant lui, il nous apprend que c'est l'aqueduc de Ségovie, et pousse même l'amour de la clarté jusqu'à nous dire que cet aqueduc porte à Ségovie de l'eau. C'est presque trop de lumière ; et le contraste est merveilleux entre les deux expressions à cinq ans de distance. Pourtant il y a bien encore plus de quarante périphrases et c'est quelque chose. Il y en a de petites, des périphrases chevilles : *gouffre amer*, *flots amers* (trois fois) , *vallons amers ;* — *enfants du prophète*, *fils d'Omar*, *fils maudits d'Eblis et de Satan* (Turcs) — *l'âge aride* (vieillesse) — *une fille du monastère* (nonne) — *croissant des nuits*, *croissant des cieux*, etc... « L'arbre à soie » (Or. XXXII) pour *mûrier* est déjà moins simple ; il y a mieux. Comment dire que Tortose a une belle église dédiée à saint Pierre et Bivar un beau couvent de femmes... « Tortose est chère à saint Pierre... Bivar est une nonne » (Or. XXXI). Sans doute il y a quelques périphrases qu'excuse une intention descriptive :

L'insecte vert qui rôde,
Luit vivante émeraude (Or. IX)

sera, si vous voulez, une description du vers luisant ;

. . . . L'étoile inodore
Que l'été mêle aux blonds épis (Or. XXXII),

une description du bleuet.

. . . . Trois officiers,
Immobiles et fiers sur leur selle tigrée,
Portaient devant le seuil de ma tente dorée
Trois panaches ravis aux croupes des coursiers. (Or. XVI.)

Voilà les honneurs rendus aux *pachas à trois queues*. Est-ce pour montrer que le mot propre ne lui fait pas peur ? l'auteur a écrit douze vers plus loin « vizir à trois queues ». Ou bien avait-il soigné sa périphrase pour montrer que l'usage du mot propre ne tenait pas chez lui à l'incapacité de parler la langue poétique ? ? Ou bien avait-il trouvé bon d'exciter l'indignation des classiques avec le mot propre et leur jalousie avec sa somptueuse périphrase ? ? ?

Voici qui n'est pas descriptif du tout :

Ces peuples sourds qui vivent sous la terre (Or. I), (les morts).
Formidable victime elle a mis elle-même
La flamme à son bûcher vengeur (Or. III), (les habitants de Missolonghi ont miné la ville et ont fait sauter les Turcs avec eux).
La mer dont jadis il fut l'hôte.

Qui désignaient ces mots ? Quelque poisson ? Non pas, mais Bonaparte qui naquit dans une île et fut exilé dans deux autres. — Enfin voici la perle du recueil, quadruple périphrase, allusion et note de l'auteur, tout ce qui se fait de mieux !

Et cet enfant des monts. . . . . . ,
Mayer qui rapportait aux fils de Trasybule
La flèche de Guillaume Tell.

Mot à mot : Mayer, montagnard Suisse, qui allait au secours des Grecs ; — et vous êtes un barbare indigne de lire jamais un vrai poète, si la flèche de Guillaume Tell ne vous a pas fait songer à Philoctète et aux flèches d'Hercule nécessaires pour prendre Troie. Non ; il n'y avait pas un classique capable de nier en lisant de pareils vers que Victor Hugo fût l'égal de Casimir Delavigne et de Béranger. Tout est donc pour le mieux et Victor Hugo a bien fait de se livrer à ces petits jeux de style ; ils ont contribué à sa gloire en 1830 et il n'y a pas de danger qu'ils la dimi-

nuent au xx[e] siècle. Pourquoi même ne l'augmenteraient-ils pas, en montrant quelle lutte le poète dut soutenir contre des habitudes devenues instincts, pour mettre sa pratique d'accord avec sa théorie, et suivre dans les *Orientales* les prescriptions de la préface de *Cromwell ?* La préface annonçait le règne de la *vérité* ; et les traditions ne fournissaient que des instruments d'erreur, dont il nous reste à voir les plus importants, images, fictions et mythologie.

Images. — Il semble que l'école du pittoresque aurait dû rejeter l'image telle qu'on la comprenait au XVIII[e] siècle ; il est sans doute illogique de représenter dans la même ode les chose telles qu'elles sont, puis telles qu'elles ne sont pas ; on le fit pourtant. L'habitude d'altérer la nature était trop ancienne pour être perdue si vite ; elle persiste, et grâce à cette persistance nous avons dès lors un paradoxal mélange de réalisme pittoresque et de faux idéalisme. Outre l'habitude, ce qui pouvait amener les poètes à cette erreur, c'est aussi un type d'image intermédiaire qu'ils trouvaient pittoresque et qui peut en effet se dessiner, l'image allégorique.

La mort aux froides mains la prit toute parée. (Or. XXXIII.)
Dieu. . . . .
. . . . Emplit la coupe d'or que tes jours enchantés,
Joyeux se passent l'un à l'autre. (Or. XXXVIII.)
. . . . la révolte infidèle
Jeter jusqu'à sa couche un sinistre brandon. (Or. VII.)
. . . . Notre gloire navale
A cet embrasement rallume son flambeau. (Or. V.)

Il est possible qu'un grand peintre puisse faire avec ces allégories de beaux tableaux, mais ce n'est pas ici la question ; le lecteur fait-il ces beaux tableaux ? voilà ce qui nous intéresse ; or il est certain que le lecteur ne les fait pas ; il a juste le temps dans l'espace de deux à cinq secondes que mettent ces mots à passer devant lui, de tra-

duire l'image et de lui attribuer son sens. Inventer les traits et les formes de personnages allégoriques, composer un groupe et une scène est un long travail pour ceux qui en sont capables, et ceux-là ne sont pas nombreux : Qu'arrive-t-il ? Les lecteurs qui ont de l'imagination, et pour qui c'est un besoin de voir en esprit les objets visibles dont on leur parle, se contentent d'apercevoir vaguement une image grossière et toute schématique ; les autres, c'est-à-dire la plupart, se bornent à découvrir le sens sous l'image. Voilà donc un singulier pittoresque, qui se sert d'images concrètes pour faire deviner des mots abstraits, ou du moins pour suggérer aux lecteurs les mieux doués on ne sait quelle ébauche informe. Et le poète se plaît souvent à corser la difficulté en mêlant l'abstrait au concret : ainsi ce sont des *félicités* que Dieu verse dans la coupe d'or ; ou bien en embrouillant le sens allégorique et le sens propre si bien qu'on ne peut s'en tirer qu'en comprenant en gros.

Salamanque en riant s'assied sur trois collines,
S'endort au son des mandolines,
Et s'éveille en sursaut aux cris des écoliers. (Or. XXXI.)

L'allégorie était ici trop simple ; et nous verrions sans peine Salamanque rire, s'asseoir, s'endormir et s'éveiller s'il n'y avait les *trois collines* sur lesquelles il faut qu'elle soit assise. Il est pénible d'imaginer une femme s'asseyant sur trois collines à la fois. Ce n'est donc pas une femme, ce n'est pas une ville non plus. Qu'est-ce alors ? C'est une façon de parler pseudo-classique ; l'auteur compte sur notre intelligence et déçoit indignement notre imagination.

Notre imagination est encore plus mal à son aise devant des expressions comme celles-ci :

Sa couronne . . . .
Porte à chaque fleuron une tête sanglante (Or. III.)
Quand son nom gigantesque entouré d'auréoles
Se dresse dans mon vers de toute sa hauteur. (Or. XL.)

Au sacre du malheur il retrempe ses droits. (*Ibid.*)
Histoire, poésie, il joint du pied vos cimes (*Ibid.*)
La cendre y vole (au bal) autour des tuniques de soie
(Or. XXXIII.)
Le meurtre aux mille bras. (Or. XXIII.)

Ces images ne sont déjà plus allégoriques, elles sont fictives, mais ce sont des fictions timides à côté de celles que nous allons voir.

Fictions. — Evocation de Napoléon debout sur la grande pyramide, escorté de quarante siècles ressuscités (Or. XL), — voyage du poète sur la croupe du coursier Génie (Or. XXXIV), — bal des morts (Or. XXXIII), — conversation de trois têtes coupées, vaste fiction qui en contient une moins étendue : Botzaris réveillé dans sa tombe et voyant s'envoler aux cieux des tourbillons d'âmes (Or. III), — dialogue entre la voix inconnue dont tremble le Thabor et le nuage qui doit brûler Sodome, avec cette fiction secondaire dans la grande : Babel regardant de loin l'incendie

Par-dessus les monts de l'horizon. (Or. I)

Voilà de sérieuses, d'incontestables fictions. Constatons d'abord qu'il n'y en a guère plus d'une demi-douzaine ; c'est bien peu si l'on songe aux *Odes et Ballades* qui en ont tant ; et les *Odes et Ballades* même n'en auraient pas beaucoup si l'on songeait aux odes des prédécesseurs et si l'on comparaît au *Rétablissement de la statue d'Henri IV* par Victor Hugo les innombrables poèmes écrits sur le même sujet, celui de Fontanes spécialement. Cette rapide déchéance de la fiction est très frappante, et s'il est vrai que la fiction soit le produit de l'imagination poétique, on arrive nécessairement à cette conclusion originale, que Victor Hugo a bien moins d'imagination que Fontanes. La fiction est en réalité le produit d'une intelligence pervertie qui cherche méthodiquement le sublime dans l'impossible

grandiose et l'absurdité voulue. Victor Hugo a beaucoup plus d'imagination que Fontanes, c'est pour cela qu'il a beaucoup moins de fictions que lui. Rien n'est plus facile que ce genre d'imagination là ; il a ses sources et ses méthodes connues et peut s'apprendre par cœur. C'est pour cela qu'il y a beaucoup de fictions dans les *Odes* et six seulement dans les *Orientales*. En vérité nous en oublions une (1), il y en a sept, mais la septième peut justement passer pour une parodie ; c'est *Le Danube en colère* (Or. XXXV). « Cette pièce, dirait un classique, est fille du *Passage du Rhin*, de Boileau. Le *Danube* sommeillant dans ses *roseaux* rappelle le *Rhin* du législateur du Parnasse ; mais le poème est gâté par des détails bas : le *vieillard Danube* (vieillard n'est pas du style lyrique) « frappe dans ses mains d'écaille ! » et parle à ses filles, Belgrade et Semlim, d'un ton familier :

Allons ! la Turque et la Chrétienne !
. . . . On ne peut, le ciel me soutienne ;

(Ce dieu se permet de jurer.)

Dormir un siècle. . . . .

(Ce dieu fait de l'esprit.) Ce dieu a même la plaisanterie gaillarde et triviale.

Je le sais, moi qui *fus un dieu.*
Vos dieux m'ont chassé de leur sphère,
Et dégradé, *c'est leur affaire !*

Quelle bassesse d'âme et de langage ! les poètes romantiques ne respectent pas même les beautés poétiques les plus sublimes. » — Le classique aurait bien raison ; Victor Hugo jouait, très naturellement et sans malice prémé-

(1) Nous oublions aussi les *Tronçons du Serpent*, mais c'est moins une fiction qu'une sorte de fable dans le goût frénétique ; et c'est si laid !

ditée, avec la vénérable fiction. Mais il ne faut pas exagérer, et même si la pièce était une franche parodie, ce qu'elle n'est pas, il resterait les autres fictions. Celles-là le poète les a prises au grand sérieux, il les a inventées en pleine inspiration, et presque toutes lui resserviront une ou plusieurs fois. Le dialogue avec la voix mystérieuse se retrouvera dans l'*Expiation*, les morts éveillés et vivant dans leurs tombes, ou les morts sortant de leurs tombes resteront une de ses imaginations habituelles, et perpétueront jusque vers la fin du XIXe siècle l'influence d'Young et de la poésie de cimetière ; enfin il lui arrivera souvent de faire parler, sinon des têtes coupées et des serpents hachés menu, du moins des sphinx de marbre et le ver du sépulcre, etc... Il est certain d'ailleurs que des éléments nouveaux viennent, surtout après 1850, changer le caractère des fictions du poète ; mais il est non moins certain que ce seront souvent les mêmes fictions, et que le poète suit la même tradition. Seulement il lui arrivera dans sa puissante maturité d'être vraiment inspiré, soulevé par ces sentiments forts et simples qu'il excelle à rendre, et non pas inspiré comme Le Brun-Pindare, c'est-à-dire échauffé par l'envie d'être sublime et transporté d'un délire voulu. Alors ses fictions pourront être belles, mais comme il les croira ou du moins les désirera vraies, elles perdront pour le lecteur comme pour l'auteur le caractère fictif, elles deviendront du merveilleux, c'est-à-dire une des formes les plus aimées du rêve et du désir humain. Dans les *Orientales* Victor Hugo ne montre pas encore ce génie qui transformera en rêverie épique les savantes inventions de l'art pseudo-classique ; il reste disciple et compose son sublime d'après la formule apprise.

Mythologie. — Nous ne pouvons pas oublier qu'on a voulu faire honneur de toutes ces fictions au « génie mythologique » du poète, et qu'on a fait de ce génie mythologique

le tout de la poésie ; c'est trop méconnaître la force de la tradition littéraire et c'est mutiler la poésie. M. Renouvier, dans *Victor Hugo le poète* (page 50), rappelle le passage de *Quatre-vingt-treize* où Victor Hugo décrit les mouvements d'une caronade déchaînée par la tempête ; le poète parle de ce canon comme d'un être vivant : « le monstre avait l'air de guetter l'homme. Il y avait, on l'eût pu croire, de la ruse dans cette masse....» et le critique conclut : « On peut faire fi de la poésie, mais pour peu qu'on l'accueille, il faut savoir qu'elle est toujours *cela...* » Eh bien, non ; elle est *quelquefois cela* et bien plus souvent autre chose ; elle n'est même pas *surtout cela*. Certes l'instinct mythologique est poétique, mais croire qu'il l'est plus que tout, ou même tout seul, c'est retomber dans cette opinion que la poésie est l'illusion et n'est pas le réel. Peut-être un livre sur Victor Hugo, le créateur de la poésie pittoresque, le peintre de tant de « choses vues », est-il l'endroit le moins bien choisi pour la proclamation d'un tel principe. Le poète pittoresque, ému de la beauté des choses, nous fait voir cette beauté ; le mythologue, ému de crainte, ou de colère, ou d'amour à la vue des choses ressent pour elles les sentiments que nous inspirent des êtres vivants. L'écrivain pittoresque est épris des formes et des couleurs qu'il regarde, le mythologue ne regarde pas les choses, à peine les voit-il, tant il est pris et dominé par le sentiment qu'elles lui inspirent. L'émotion artistique (au sens le plus sérieux et le plus sincère qu'on puisse donner à ce mot) est presque l'opposé de l'émotion mythologique ; dira-t-on pourtant qu'elle ne soit pas poétique ? Et le pittoresque, dont nous avons parlé d'abord parce qu'il s'agit ici des *Orientales*, n'est pas la seule source de cette poésie *réelle* : il y a dans l'œuvre de Victor Hugo beaucoup de pièces et des plus belles où la mythologie est négligeable, ou n'est pas du tout. Les principaux chefs-

d'œuvre des *Contemplations* et de la *Légende* sont de ce nombre, et si *Le Petit Roi de Galice* est justement célèbre, ce n'est pas sans doute parce que le cheval de Roland sait parler. La poésie ne suppose pas chez ceux qui s'y livrent l'état constant de trouble ou de délire qui serait nécessaire pour donner toujours aux chevaux une âme lyrique, aux baudets une âme sainte, une volonté à la tempête et une conscience à la montagne. Certainement, Victor Hugo a possédé plus que tout autre la faculté d'éprouver sincèrement ce genre d'illusions, il lui doit de magnifiques effets ; mais si c'est par là qu'il est extraordinaire, ce n'est pas par là qu'il est grand. La fiction, de quelque nom qu'on l'appelle, et quelque *préhistorique* que soit le génie qui la crée, est toujours une chose étrange ; elle peut être sincère et admirable, elle est plus souvent factice et fâcheuse. Si l'on veut voir combien elle peut gâter l'émotion la plus profonde et la plus vraie d'un grand poète, on n'a qu'à relire les vers où Lamartine raconte la mort de sa fille : le récit n'est pas direct, il prend la forme d'un songe prophétique qu'aurait eu le poète dans la grotte de Gethsémani (1). Enveloppée de cette fiction, la douleur n'a plus l'air sincère.

Peut-on comparer cette pièce trop sublime aux vers de *Pauca meæ :*

> Voyez-vous, nos enfants nous sont bien nécessaires,
> Seigneur.............

De quel côté est la poésie ?

S'il est vrai que le poète des *Contemplations* et de la *Légende* sent toujours une âme dans les choses, il n'y a là pourtant rien de fictif ou de mythologique ; ce n'est même pas imagination ou émotion poétique, c'est un système,

---

(1) *Voyage en Orient.* Gethsémani.

bon ou mauvais, peu nous importe ici, mais purement philosophique. Il ne s'agit plus alors de style, mais de dogme ; et ce dogme, admis par Victor Hugo, le philosophe de 1855, n'a rien à voir avec les fictions du poète de 1829 ; celles-là sont bien un héritage des poètes de l'Empire qui les tenaient de leurs devanciers (1). Si nous poussions notre étude jusqu'aux œuvres d'exil de Victor Hugo, nous aurions à montrer que l'habitude des fictions traditionnelles a imposé quelque chose de leur artifice et de leur fausseté à l'expression de la foi sincère en la vie universelle.

IV

Préface des « Orientales » — Succès et conséquences

Les *Orientales* gardaient assez de la forme poétique ancienne pour plaire à tout le monde ; elles apportaient assez de nouveautés pour enchanter ou pour scandaliser quelques-uns ; ce sont les éléments d'un grand succès. Le succès fut très grand et la dispute très vive entre adversaires et partisans. La préface du recueil fournissait aux critiques autant de matière que le texte ; car Victor Hugo comme d'habitude se montrait plus hardi en prose qu'en vers et en théorie qu'en pratique : « Il n'y a en poésie ni bons ni mauvais sujets... tout a droit de cité en poésie », disait-il, il niait les *limites de l'art* et, mettant en paral-

(1) Voir chapitre I. Mythologie, p. 5 sq. — On trouve d'ailleurs une théorie très *poétique* de l'instinct mythologique dans Delille, *Les Jardins*, préf. de 1801. « Ce genre de sensibilité est bien rare, parce qu'il n'appartient pas seulement à la tendresse des affections sociales, mais à une surabondance de sentiment qui se répand sur tout, qui anime tout. » L'abbé s'en faisait accroire, et c'est tout simplement par un procédé de style que sa sensibilité déborde jusque sur ses « pincettes fidèles ».

lèle « les imaginations les plus folles... le désordre, la profusion, la bizarrerie, le mauvais goût » avec le sobre, le simple et *le bon goût*, il était loin de préférer le *bon goût* au mauvais. Il semble que Victor Hugo, après avoir longtemps ménagé les convenances littéraires, tient à les outrager le plus qu'il peut, et qu'après l'échec des tentatives conciliantes, il cherche maintenant à scandaliser ses adversaires.

Cette préface menaçante ferait attendre des poèmes extraordinaires par leurs sujets, situés hors des *limites de l'art* et du goût ; or on trouvait dans le recueil des sujets orientaux — rien ne pouvait être moins téméraire, l'exotisme étant à la mode depuis B. de Saint-Pierre (1), et l'Orient, Grecs et Turcs faisant fureur en 1829 : — on y trouvait un goût assez pur, nous dirions presque très pur, s'il n'y avait les *Tronçons du Serpent* et quelques adjectifs trop voyants. L'œuvre trahissait un peu le principe ; mais la révolution n'y perdait rien, peut-être même y gagnait-elle. L'exécution prudente assurait le succès des poèmes, et le succès des poèmes entraînait nécessairement la victoire du principe. Or le principe était révolutionnaire, et complétait heureusement la préface de *Cromwell*, en étendant au reste de la poésie les libertés qu'elle avait déjà proclamées pour le théâtre seul, et en déclarant que la poésie est partout, l'art illimité, le goût nul.

Le public ne fut pas alarmé par la violence de la préface que, suivant son habitude, il ne lut pas ; et il fut séduit par les vers. Les critiques ennemis furent ingénieux ; ils firent en partie comme le public, et sans insister sur les

---

(1) Le classique Parny avait conseillé au classique Millevoye d'emprunter des sujets de poèmes « à une nature étrangère », Millevoye avait docilement suivi le conseil ; le livre III de ses *Elégies* est déjà un recueil d'*Orientales : la Sulamite, l'Arabe au Tombeau de son Coursier, le Mancenillier,* etc.

hardiesses de la préface, ou sur la nouveauté de la poésie, s'attachèrent à relever tous les points par lesquels le pittoresque ressemble au *genre descriptif*, et Victor Hugo à Delille. C'était de bonne guerre ; tant que Victor Hugo avait déclaré son attachement aux traditions, on l'avait traité de révolutionnaire ; après la préface de *Cromwell* et celle des *Orientales* il était piquant de montrer en lui un disciple du classique abbé. On comprend que Saint-Marc Girardin n'y ait pas résisté. Mais la bonne polémique ne fait pas la bonne critique : si grande que soit la place tenue dans le style d'un poète par les débris de ses devanciers, ce n'est pas sur ces inévitables ressemblances qu'il faut le juger, à moins que tout ne soit ressemblances. Or, outre les nouveautés que nous avons signalées déjà dans les *Orientales*, il y avait encore celle-ci, que le descriptif s'y trouve divisé en pièces variées et petites au lieu de remplir un poème unique et massif. Si l'on songe que Byron, Vigny et bien d'autres avaient déjà traité de même le genre épique, on remarquera que la poésie moderne abandonnait le *long poème*, et arrivait à une conception plus juste de sa vraie puissance en renonçant à ces énormes constructions épiques ou didactiques, naturelles au temps où la poésie était une mnémotechnie. Le nouveau ne manquait pas dans les *Orientales*, on le reconnut en général, et ceux qui le niaient rendirent un vrai service à la réforme du style en signalant à Victor Hugo quelques-uns de ses involontaires archaïsmes.

Succès des « Orientales » et conséquences. — Le succès de l'ouvrage montra qu'un poète peut se passer de pensée et presque de sentiments et plaire en s'adressant à l'imagination et aux sens. Ce fait est constaté jusque dans les protestations que souleva l'œuvre : « A la place de la poésie vous avez mis la peinture et la musique, ou plutôt de la peinture et de la musique vous avez fait une poésie nou-

velle sans larmes et sans rêverie... » (G. PLANCHE, *Les royautés littéraires.*) Mais les protestations furent violentes, et les admirateurs, l'auteur même, n'étaient pas sans inquiétude et sans doutes en face de la question nouvelle : le pittoresque tout seul est-il de la poésie ? — Oui, répondaient-ils, c'est une *poésie nouvelle.* Non, répliquaient les classiques, ce n'est qu'un *matérialisme nouveau.* Et les romantiques n'étaient pas absolument sûrs d'avoir raison car au dernier moment Victor Hugo s'était décidé à joindre aux poèmes pittoresques, les *Fantômes,* poème sentimental qu'il destinait d'abord au recueil suivant et qui ne contribua pas médiocrement au succès des *Orientales*. Les autres pièces plurent au public ; pour les *Fantômes* ce fut de l'enthousiasme ; c'était pour le poète une leçon dont il profita. Il vit quelles précieuses ressources fournit le pittoresque à la poésie et à quelles limites il faut en arrêter l'emploi, et ce qu'il y faut joindre — quand on peut. Il ne devait pas tarder à montrer qu'il l'avait vu : les quelques pièces de pittoresque pur qu'on trouve dans les *Feuilles d'Automne* sont datées de 1828, l'année où il composait les *Orientales* ; les pièces datées de 1829 ont un autre caractère ; en voici un curieux exemple : la pièce intitulée *Soleils couchants* (*F. d'A.*, XXXV) se compose de six fragments indépendants ; les cinq premiers sont des études de soleil couchant, Orientales attardées datées de 1828 ; nous y voyons des nuages de toutes les couleurs, ayant forme de géants, de cathédrales, de crocodiles, de Babel démesurée. C'est la mise en vers du cours de pittoresque que faisait Victor Hugo du haut de la butte Montmartre aux fidèles du Cénacle.

La sixième pièce est tout autre ; elle est de 1829 ; elle ne nous montre plus de couleurs ni de formes surprenantes, c'est un rêve inspiré par un soir de printemps :

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées ;

Demain viendra l'orage et le soir et la nuit
Puis l'aube. . . . .

et le poète pense à la fuite des jours qui ramènent tous les ans une jeunesse nouvelle à la nature, puis il pense à lui :

Mais moi, sous chaque jour courbant plus bas ma tête,
Je passe, et refroidi sous le soleil joyeux,
Je m'en irai bientôt au milieu de la fête,
Sans que rien manque au monde immense et radieux !

Le grand virtuose est devenu grand poète.

Il est même devenu bon critique. N'a-t-il pas donné dans un vers des *Feuilles d'Automne* ce jugement excellent des *Orientales,* des

Fleurs peintes et ciselées. (*F. d'A.*, XXV.)

Voilà comment, malgré leur succès, les *Orientales* ne furent pas suivies de recueils analogues.

CHAPITRE VIII

LE ROMANTISME RÉALISTE

LE FAMILIER — SAINTE-BEUVE

I. — **Sainte-Beuve disciple de Victor Hugo.**

La réforme romantique du style d'après Sainte-Beuve.

II. — **Sainte-Beuve, poète.**

Réalités familières et basses. — « Racheter l'idéal. » — Le grand art : les **Rayons jaunes**. — Manque de conviction, ennui (**la Plaine, la Veillée**).

III. — **Style de Sainte-Beuve, poète.**

Sa conception du style : révolution et réaction, — contre-sens du **Balcon**.
— Son influence et sa pratique : influence tardive, — influence immédiate ? — quelques expressions.

IV. — **Fausse nouveauté.**

L'**Intime**. — Influence de Sainte-Beuve sur la renaissance de la poésie personnelle.

V. — **Echec de « Joseph Delorme ».**

Conséquence : arrêt et recul de la révolution. — Progrès antérieurs du réalisme. — Victor Hugo rendu moins hardi.

I

Les *Poésies de J. Delorme* furent, comme les *Orientales*, un effort unique, une œuvre que son auteur ne devait pas recommencer, qu'il allait même bientôt trouver téméraire. Jusqu'en 1826 Sainte-Beuve avait fait des vers comme en font les jeunes hommes délicats et lettrés. On exagérerait en disant qu'il était poète ; c'était seulement « le poète

mort jeune à qui l'homme survit » (1) qui n'était pas encore mort en lui, il composait sans système des vers analogues et inférieurs à ceux des maîtres qu'il avait admirés en classe.

Sainte-Beuve disciple de Victor Hugo. — Vers l'âge où l'*homme* va commencer à survivre au *poète* qui meurt en lui, Sainte-Beuve fut rejeté en pleine poésie par son intimité avec Victor Hugo, et apprit la poétique nouvelle. C'est à titre de critique ami qu'il était entré au Cénacle ; mais, dès qu'il eut fait à Victor Hugo la confidence de ses essais poétiques, il devint disciple. Sainte-Beuve commençait toujours par être disciple, c'était sa méthode ; il se faisait instruire, apprenait docilement, et s'en allait quand il savait tout. Il s'est plu à nous faire lui-même le compte des écoles dont il reçut ainsi l'enseignement ésotérique, mais quand il inscrit dans cette liste le romantisme, il a soin de lui faire une place à part : « Dans toutes ces traversées je n'ai jamais aliéné ma volonté et mon jugement (hormis un moment dans le monde de Hugo et par l'effet d'un charme). » (*Pensées des Portraits Littéraires*, III.) En parlant ainsi Sainte-Beuve n'en dit pas trop, on peut en être sûr ; on peut se demander s'il en dit assez. Par une amusante pudeur de critique il excuse par le *charme* la défaite et l'annexion temporaire de son intelligence, mais, n'eût-il pas trouvé d'Armide dans le monde de Hugo, on peut croire qu'il eût été charmé quand même.

Si le *charme* est nécessaire et suffisant pour expliquer les *Consolations*, il n'a rien de commun avec la *Poésie au XVIe siècle* ni même avec *Joseph Delorme ;* et l'impression la plus forte qu'il reçut au début de son intimité avec le

---

(1) Sainte-Beuve, *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1837, article sur Millevoye. Voir les vers de Musset à Sainte-Beuve, 2 juin 1837, et la réponse en vers de Sainte-Beuve (une de ses bonnes pièces) dans les *Pensées d'août*.

ménage Hugo fut nettement celle que fit sur son esprit l'esprit du mari. « La conversation de Victor Hugo m'ouvrit des jours sur l'art et me révéla aussi les secrets du métier. » (*Pensées*. T. XI des *Lundis*.) Jusqu'alors il n'avait montré ses poèmes à personne parce qu'il n'avait pas, comme on dit, trouvé son maître ; il les montre à Victor Hugo. « Je les avais gardés pour moi seul, ne sentant aucun juge véritable auprès de moi... Il eut bientôt mes confidences. » Hugo est le juge. Hugo est le maître dont Sainte-Beuve se fait l'apprenti. Un apprenti de cette intelligence devait apprendre vite tout ce qui peut s'apprendre, et, sur ce point spécial de la technique poétique, égaler son maître en théorie du moins. C'est ainsi qu'il devient, non pas le « législateur » (1), ni le « maître à écrire » (2), mais le porte-parole de l'école romantique pour les questions de style et surtout de versification.

---

(1) Art. du *Constitutionnel* (1829) cité par Faguet dans l'*Histoire de la langue et de la littérature françaises*, T. VII, p. 691. M. Faguet cite le mot comme intéressant l'histoire du romantisme, mais semble être loin de partager l'opinion.

(2) Brunetière : *Evolution de la poésie lyrique*, I, p. 239. M. Brunetière a conçu le rôle de Sainte-Beuve au Cénacle d'après l'importance que Sainte-Beuve acquit plus tard. Or en 1829, Sainte-Beuve, journaliste inconnu, débutant en critique et poésie, jeune homme laid et de chétive apparence, manque absolument de prestige et d'autorité ; le genre de succès qu'eut *J. Delorme* n'était pas pour lui en donner. Ajoutons que si Sainte-Beuve avait été le maître à écrire des romantiques, il l'aurait su et l'aurait dit, et sans doute il n'aurait pas lâché si tôt ses disciples. Il ne l'a pas su, ne l'a pas dit, et même a dit le contraire (on peut croire que ce n'est pas par modestie) dans les textes cités plus haut et dans d'autres encore dont voici deux : « Dès le 2 janvier 1827 un article de lui inséré dans le *Globe*... avait mis M. Sainte-Beuve en relation avec Victor Hugo et cette relation devint bientôt une intimité. Elle dura pendant plusieurs années et hâta le développement poétique de M. Sainte-Beuve, *ou même y donna jour*. (Sainte-Beuve, *ma Biographie*.) Sainte-Beuve ne donna pas de leçons, il en prit. Et quoiqu'il ait acquis plus d'importance au cours des années suivantes, il ne fut jamais et ne crut jamais être le Boileau du Cénacle.

On en trouve la preuve dans son article du 27 septembre 1852 (*Lundis* VI), il dit de Boileau : « J'ai souvent pensé à ce qu'il était en me reportant à ce qui *nous avait manqué* à l'heure propice. »

Il écrit dans la préface des *Œuvres choisies de Ronsard* (1828) : « Pour qui se donnera la peine de rapprocher les doctrines éparses dans ce commentaire et dans mon *Tableau de la Poésie française au XVI*e *siècle*, il en sortira toute une poétique nouvelle dont je suis loin d'ailleurs de me prétendre inventeur. Quoique cette poétique française se montre ici pour la première fois en plusieurs de ses articles..., je me hâte de faire honneur de ces idées neuves aux poètes de la nouvelle école... » Ces doctrines éparses, il prend lui-même la peine de les rapprocher dans les plus importantes des *Pensées de J. Delorme*, où l'on peut voir combien c'est peu de chose. Cela se réduit en somme à deux articles, le pittoresque et la versification ; il y en a bien deux autres, mais de l'un, le mot propre remplaçant la périphrase, on a tant parlé déjà qu'on n'en parle plus en 1829 (1) ; de l'autre, les images, on parle sans préciser, comme d'une chose établie et incontestable ; personne ne songe aux interprétations contradictoires que peut recevoir le mot. Et Sainte-Beuve, comme ses amis, déclare que la *forme est trouvée ;* les romantiques, dit-il, « tiennent à la fois au fond et à la forme ; mais *celle-ci une fois trouvée, comme elle l'est aujourd'hui*, ils n'ont plus guère à s'en inquiéter ». (*Pensées de J. Delorme.* V.)

La réforme romantique du style d'après Sainte-Beuve. — La forme est trouvée ; Sainte-Beuve n'a qu'à l'apprendre. Voici d'ailleurs l'idée qu'il prend de l'art renouvelé. C'est dans le *Tableau de la Poésie au XVI*e *siècle* (2) qu'il nous l'expose : le romantisme continue la Pléiade en ce

(1) Sainte-Beuve en parle dans le *XVI*e *siècle* et dans le *Ronsard*. C'est ainsi qu'il compte parmi les beautés de l'élégie *Contre les bûcherons de la forêt de Gastine*

Le flageolet à quatre trous percé.

(2) Nouvelle édition Charpentier-Frasquelle, p. 282.

qui concerne la facture et le rythme du vers ; le vers moderne est dû tout entier à Ronsard et à Chénier, la strophe à Victor Hugo. Pour le style « il y avait bien moins à profiter chez nos vieux poètes... nous avons dû surtout puiser dans le présent et en nous-mêmes ». Pourtant il y a encore une analogie entre les romantiques et la Pléiade : « Cette audacieuse et insouciante façon de style sans règles et sans scrupules qui marche à l'aventure comme le pousse la pensée... » Voilà tout.

Maintenant qu'est-ce que les romantiques ont puisé de nouveau en fait de style *dans le présent et en eux-mêmes ? Dans le présent*, c'est-à-dire dans Chénier et Chateaubriand, c'est le pittoresque. *En eux-mêmes*, cela varie naturellement avec chacun des romantiques, dont voici la liste donnée quelques lignes plus loin par Sainte-Beuve : Lamartine, Béranger, Victor Hugo, Mme Tastu, et Vigny ou plus exactement, l'auteur d'*Eloa*. Ils ont sans doute inventé des choses très diverses, et les théories sur le style devaient être tout à fait libres dans une école, où Victor Hugo paraît encadré entre Béranger et Mme Tastu. On voit par là combien la discipline romantique est peu contraignante : d'après les explications de Sainte-Beuve, il suffit pour être romantique de versifier à la nouvelle mode et de mettre un peu de pittoresque par-ci par-là dans sa poésie ; pour le reste, liberté entière. Par sa liste, nous voyons qu'il suffit de bien moins encore, puisque Lamartine garde la versification racinienne et se soucie peu de la couleur, puisque Béranger... Mais Béranger n'est là que pour empêcher les classiques d'accaparer « le Tyrtée moderne ». Nous verrons ce que fit Sainte-Beuve de cette liberté, lorsque, passant à la pratique, il voulut prendre rang parmi les poètes originaux.

II

Sainte-Beuve poète

Réalités familières et basses. — Il fonda son premier espoir d'originalité sur le choix de sujets nouveaux ; ce n'était ni d'un bon poète, qu'il ne fut jamais, ni d'un grand critique qu'il n'était pas encore, et cela lui porta malheur.

Sainte-Beuve était porté par son goût vers l'élégie tendre, l'ode sublime et la *poésie de style*. Jusqu'en 1826 il avait suivi son goût (1), mais il n'osa plus le suivre lorsqu'il fut engagé dans le groupe des poètes, et qu'il fit des poèmes pour les publier ; se sentant dominé de haut par Lamartine dans l'élégie, par Hugo dans l'ode, et par Vigny dans l'épique, il se chercha un domaine propre, une spécialité qui lui permît de faire à défaut de chef-d'œuvre une œuvre notable. Il trouva l'intimité humble, le pittoresque pauvre et laid, idée ingénieuse que lui avait suggérée la lecture des Lakists et que durent entretenir et développer en lui les opinions et les tendances du Cénacle : car de 1827 à 1829 le Cénacle, qui eut presque toutes les opinions et presque toutes à la fois, était plutôt réaliste. Pour que cette idée fût une source de poésie profonde et belle, il ne lui manquait que d'être conçue et exécutée par

(1) Le seul poème de son adolescence qu'il ait pris soin de nous conserver dans la *Vie de J. Delorme* est intéressant parce qu'il nous montre dans sa seconde partie la manière de Sainte-Beuve débutant. Cette seconde partie est *sublime;* Milton y apparaît pour haranguer Sainte-Beuve âgé de quinze ans, c'est donc une prosopopée, c'est-à-dire la plus naïvement pompeuse des figures de rhétorique ; il est naturel qu'elle soit en très vieux style et qu'on y trouve « *la quenouille d'Alcide, le laurier des poètes, des partis le glaive levé* (l'inversion a toujours été une des ressources poétiques de Sainte-Beuve), *Albion en colère, bosquets pieux, l'ange à la torche sainte,* etc., mais il est remarquable que l'auteur n'ait pas voulu laisser perdre cette prosopopée et qu'il l'ait élue entre tous ses poèmes de jeunesse pour la sauver de l'oubli, cela n'indique pas un goût bien révolutionnaire.

un grand poète sincèrement ému, elle fut conçue par Sainte-Beuve poète maussade et demi résigné.

« **Racheter l'idéal** ». — Car il ne se résigna jamais tout à fait (comme on le comprend !) à la Muse qu'il s'était donnée :

Une fille en tout temps y lave un linge usé
. . . .
Elle chante parfois, une toux déchirante
La prend dans sa chanson, pousse en sifflant un cri
Et lance les graviers de son poumon meurtri.
. . . .
C'est là ma Muse à moi, ma Muse pour toujours ;
(Poésies de J. DELORME, *Ma Muse.*)

On conçoit qu'en promenant « aux rayons de la lune » cette muse laveuse, tousseuse et cracheuse, il soit resté morne et plein de regrets ; il se force visiblement et sa contenance est embarrassée, une telle promenade en telle compagnie ne lui semble pas assez *poétique* et il cherche des moyens pour l'élever à la dignité de la poésie, pour « racheter l'idéal », comme il disait.

Racheter l'idéal par le vrai des douleurs,

(Epître à M. VILLEMAIN — *Pensées d'août*) ou le racheter par tout autre procédé, fut dès le début sa plus grande préoccupation ; elle est fâcheuse. Si l'idéal est un élément essentiel de la poésie, rien ne peut en racheter l'absence, s'il n'est pas essentiel, qu'y a-t-il à racheter ? Est-il possible d' « exprimer au vif et d'un ton franc quelques détails pittoresques ou domestiques jusqu'ici trop dédaignés », (*Vie de J. Delorme*), d' « agir sur le fond de la réalité la plus vulgaire », (Préf. des *Consolations*), de l' « élever à la grande manière d'art ? » (*Pensées : Lundi*, XI). Un poète, épris de haute poésie, qui se donne la tâche de poétiser le commun, d'élever la vulgarité jusqu'au grand art, peut-il réussir ?

Le grand art. — Mais qu'entend-il au juste par le grand art ? Voici : « Fontenelle, dit-il, trouvait que cette admirable églogue de Virgile (Silène) était *bizarre*. Oh ! que c'est bien cela !... toute la calamité de la poésie française, tout son dénuement d'art est dans ce mot de Fontenelle qui est bien le mot d'un Français. Nous autres, dits romantiques, ce brave André Chénier en tête, nous avons essayé de pratiquer cette grande manière d'art selon nos forces, et nous sommes restés aux yeux du plus grand nombre *bizarres*. Courage, courage pourtant et nous vivrons ! » (*Pensées*. T. XI des *Lundis*). On voit que pour lui le grand art et la vraie poésie, c'est ce qu'en France on trouve bizarre ; c'est une mauvaise définition ; elle peut avoir du vrai, mais elle est fort incomplète. Elle avait pour Sainte-Beuve un inappréciable avantage, c'était de classer dans le grand art et la vraie poésie à peu près toute l'œuvre de J. Delorme et spécialement la perle de l'écrin, les *Rayons Jaunes*.

Les « Rayons Jaunes ». — Cette pièce eut entre toutes l'honneur d'être trouvée *bizarre* (1) ; aussi Sainte-Beuve l'aimait-il avec une particulière tendresse. « La pièce capitale des *Rayons Jaunes*, qui est à prendre ou à laisser, mais qui exprime et résume le genre même », écrit-il, et il ajoute : « Il y a poésie là-dedans plus que dans toute autre publication rimée de ce temps. J'ai connu une femme qui était belle, mais dont l'haleine sentait toujours la fiè-

(1) On lit dans une lettre adressée à Victor Hugo par Ernest Fouinet, son fournisseur d'orientalisme, le lendemain d'une réunion où Sainte-Beuve avait lu cette pièce : « Les *Rêveries jaunes* de M. Sainte-Beuve sont d'une naïveté exquise et de la poésie la plus pénétrante, elles m'ont fait rêver jaune. » (Lettres jointes au manuscrit des *Orientales*. — La lettre n'est datée que par le cachet de la poste, juillet 1828, l'indication du quantième est incertaine, on peut hésiter entre 3 et 31.) A côté du compliment voulu, on sent l'ironie presque involontaire.

vre d'une nuit agitée : voilà la poésie de ce M. Delorme. Ce n'est pas sain, mais c'est pénétrant. » (*Suite de J. Delorme.* Ed. de 1861. Notes à la fin de l'ouvrage.) « Ceci n'est plus de moi », avait écrit l'auteur avant cette seconde phrase ; mais il n'a pas dit de qui c'est. Or, il aimait à ne pas lancer ses métaphores sous son nom (1). Il voulait que cette parole de vérité sur les *Rayons Jaunes* fût écrite et que cette métaphore fût placée ; les convenances ne lui permettaient pas de signer, la vraisemblance lui interdisait de mettre le mot sous le couvert de Stendhal ou de qui que ce fût, et puis il sentait que cette opinion paraîtrait énorme : il a donc renié son mot avant de l'écrire. Ou, si l'on veut, J. Delorme a voulu écrire le mot, et Sainte-Beuve a refusé de le signer. Nous avons là le fond du cœur du poète. Certes il aime tout dans sa poésie, mais ce qu'il préfère, c'est ce qu'il y put mettre de fantaisie terne et trouble.

Manque de conviction. Ennui. — Voilà comment Sainte-Beuve apporte la nostalgie de son cher *grand art* dans la peinture des réalités basses ; faut-il s'étonner qu'il les ait peintes avec plus de conscience que de conviction et avec un ennui communicatif ? Joseph Delorme est, il l'a dit lui-même (2), « un Werther et un René des faubourgs » que malheureusement les faubourgs dégoûtent. Il s'ennuie tellement dans les rues misérables qu'il médite « quelque problème bien abstrus d'idéologie condillacienne » (3) pour ne pas voir « ces longs murs noirs ennuyeux à l'œil,...

(1) Voir l'histoire de son mot : « L'alexandrin ressemble assez à une paire de pincettes. » (*Pensées de J. Delorme*, éd. de 1861. Note à la pensée IX.)

(2) Le mot est de Sainte-Beuve. (Art. sur Chateaubriand du lundi 27 avril 1854.) Exactement Sainte-Beuve l'applique au Chateaubriand de l'*Essai* et il ajoute en note « qu'il y a du J. Delorme dans ce Chateaubriand primitif ».

(3) *Vie de J. Delorme.*

l'ignoble verdure des jardins potagers,... quelque vieille accroupie avec des enfants au bord d'un fossé » (1). Il s'ennuie autant dans la banlieue et nous la décrit avec une application résignée.

La « Plaine ». — Il regarde sans intérêt les *jachères pierreuses*, les *maigres sillons*, les *ceps flétris*, *le pâtre*, *la vieille*, il entend au loin le bruit d'un chariot, et que peut-il y avoir sur ce chariot si ce n'est du fumier, et ce fumier, que l'auteur ne sent pas, puisque c'est loin, lui fait tout de même lever le cœur.

> Et de loin l'on entend la charrette crier
> Sous le fumier *infect*. . . . .

Il se souvient des chars de Virgile, de Lamartine et de Hugo, des chars dont on entend les soirs le bruit presque solennel,

> Le bruit lointain des chars gémissant sous leur poids,

et il en fait l'involontaire parodie, gauchement. Oui, il y a des chars de fumier qui sentent mauvais, des paysages pelés et sales, et l'on a bien le droit d'en parler en vers, si l'on est pris en les voyant de pitié, de tristesse ou d'horreur, ou d'un sentiment quelconque, mais Sainte-Beuve n'est ému en aucune façon ; il flane par là en se bouchant quelquefois le nez ;

> Moi pourtant je traverse encore à pas oisifs,
> Et je m'en vais là-bas m'asseoir où sont les ifs.

Qu'il y aille donc, s'asseoir sous les ifs, et qu'il regarde tant qu'il voudra sa *Plaine ;* elle n'a pour-lui qu'un intérêt, celui d'être une matière à mettre en vers, et pour nous elle n'en a aucun, car ses vers ne sont même pas bons.

La « Veillée ». — Il s'ennuie encore en veillant son voisin,

---

(1) *Vie de J. Delorme.*

. . . . vieillard goutteux, mort de la pierre,

dont les *nièces* l'ont « requis » ; il passe sa veillée à faire des « rêves plats », et le feu prend à une maison du quartier sans le tirer de sa torpeur. La pièce se termine comme la 4e *Orientale* sur une image, des aboiements dans l'ombre ; mais Victor Hugo aime et Sainte-Beuve n'aime pas, lui, cette *mélodie :*

Et j'entends résonner, *pour toute mélodie,*
Des aboiements de chiens hurlant dans l'incendie.

Si cela l'ennuie, pourquoi donc nous en parle-t-il ? Il n'est pas forcé. N'y a-t-il donc rien qui l'intéresse ? Si, vraiment, il pense beaucoup à

. . . . un sein blanc qui dort
Près du lit nuptial arrosé de parfum,

et c'est là qu'il aurait trouvé la poésie, s'il avait été poète ; n'étant pas poète, il fait bien, après tout, de ne pas se fier aux lieux communs et de chercher du nouveau ; son œuvre y a gagné de faire du bruit.

Elle fit même scandale ; le scandale fut utile à l'auteur qu'il rendit notoire, mais ne fit pas lire l'œuvre trop bien défendue contre la curiosité publique par l'ennui et par l'absence complète de beauté et de style.

III

Style de Sainte-Beuve, poète

Sainte-Beuve poète n'a pas de style ; ou, si l'on veut, il en a trop ; sûrement il n'a pas celui qu'il faudrait ; son style ressemble à ses sujets en ce qu'il est *voulu* comme eux, mais il ne leur convient nullement. Sainte-Beuve a une théorie du style poétique, une manière et des secrets ; il ne crée pas sa langue, il la fabrique, et, par un malheur

presque inévitable, cette forme artificielle est en complet désaccord avec le fond. La distinction entre le fond et la forme n'est souvent qu'un mauvais artifice d'analyse, mais ici, par la faute de Sainte-Beuve, elle s'impose. Le fond, il l'avait choisi réel, prosaïque, vulgaire, laid ; la forme, il la voulait toujours *poétique* et d'autant plus *poétique* que les sujets l'étaient moins. Les *matières* de vers français qu'il s'est données ne pouvaient être convenablement traitées qu'une fois la révolution romantique achevée et la vieille langue poétique détruite ; or Sainte-Beuve, malgré les quelques hardiesses sans portée qui firent scandale, était parmi les romantiques d'alors, non pas même un conservateur timide comme Soumet, Guiraud, Lebrun ou Denne-Baron, mais un audacieux réactionnaire sans le savoir. On s'en douterait rien qu'à l'ardeur avec laquelle il va chercher à la poésie nouvelle des patrons dans le passé, un Chénier, un Ronsard. On en a la preuve dans sa conversion et son amende honorable à Boileau. Mais surtout on voit à plein dans ses vers que même au temps de ses plus grandes audaces, la révolution poétique telle qu'il l'entendait était sur bien des points un violent retour en arrière.

Révolution et réaction. — Révolutionnaire par entraînement et même par réflexion, Sainte-Beuve a le goût réactionnaire, et son goût se trahit, ou plutôt s'étale partout, et jusque dans les pièces violentes par lesquelles il voulait se placer au premier rang des novateurs. D'une part, recherche du très neuf, d'autre part amour instinctif du vieillot, voilà une cause d'insupportables discordances. Nous avons noté quelque chose d'analogue chez Victor Hugo mais à un degré infiniment moindre. Certes Victor Hugo abonde en figures, périphrases, tours et mots surannés ; mais s'il est assez affranchi du goût noble pour exprimer quelquefois le réel avec sincérité, il est trop poète pour que

son réalisme manque jamais de beauté ; ainsi son style a toujours, à défaut de la noblesse classique et conventionnelle, la noblesse supérieure du beau. Si Victor Hugo ne respecte pas le bon goût, il ne le heurte jamais violemment, même dans les vers les plus hardis des *Orientales*. Victor Hugo a parfaitement raison de se proclamer conservateur ou sagement réformateur en fait de style ; il n'est ni révolutionnaire, ni asservi aux formes anciennes ; tandis que Sainte-Beuve leur est asservi, et c'est lui qui va pousser brusquement la révolution jusqu'aux extrêmes audaces.

Le contresens du « Balcon ». — En bon contre-révolutionnaire, Sainte-Beuve alla chercher dans le passé sa conception personnelle du style poétique. Hanté par les souvenirs de la Pléiade, il crut que les novateurs avaient la même tâche en 1828 qu'en 1549, et il le dit dans cette *Pensée de J. Delorme* : « La poésie des anciens, celle des Grecs du moins, était élevée au-dessus de la prose et de la langue courante comme un balcon. La nôtre n'a été dès l'origine que terre à terre et comme de rez de chaussée avec la prose. Ronsard et les poètes de la Renaissance ont essayé de dresser le balcon, mais ils l'ont mis si en dehors et l'ont voulu jucher si haut qu'il est tombé et eux avec lui. De là notre poésie est restée plus au rez de chaussée que jamais. Avec Boileau elle s'est bornée à se faire un trottoir de deux pouces environ... Aujourd'hui il s'est agi de refaire à neuf le trottoir et on a même visé à reconstruire le balcon. » S'il s'agit dans cette *Pensée*-là comme dans les autres du style poétique, Sainte-Beuve dit à peu près le contraire de la vérité, et l'on peut croire qu'il en eut quelque soupçon, car il ne publia cette *Pensée* que bien longtemps après les autres, en post-scriptum, à la suite de l'édition des *Poésies complètes*. Vivant avec les romantiques, il dut avoir l'impression que cette métaphore était plus agréable que juste ; des années après, séparé

profondément du romantisme, il dut la trouver aussi juste qu'agréable, et il la publia. Il eut tort. Sans doute la poésie française en 1549 mourait du prosaïsme et de la platitude de son style ; mais après Ronsard, Malherbe et Boileau, encore plus après J.-B. Rousseau, Le Brun, Delille, la poésie francaise succombait sous le poids d'un style trop *poétique* et non moins éloigné de la vérité que de la prose. Tous les poètes que nous venons de citer et bien d'autres encore avaient travaillé au *balcon ;* chacun y avait apporté sa pierre, et il montait si haut, si haut qu'il cachait la maison, et que son poids allait la faire tomber. Il était urgent de le démolir, d'ôter l'un après l'autre chacun de ses lourds ornements, le vocabulaire poétique, les périphrases, les licences, la mythologie païenne, les métonymies, etc.... Il fallait faire descendre la poésie de ce perchoir grotesque, et lui apprendre à marcher par terre; Sainte-Beuve voulut faire et fit tout le contraire.

Son influence et sa pratique : Influence tardive. — Eut-il une mauvaise influence sur ses contemporains en les lançant à la recherche d'un style trop poétique ? C'est possible; mais ses contemporains s'y seraient peut-être bien lancés sans lui, et tout ce qu'on peut lui reprocher, c'est de n'avoir pas été, lui, le critique, plus clairvoyant qu'eux, les ignorants. Ce reproche-là, on doit le lui faire, car il fut en vérité, non pas aussi peu, mais beaucoup moins clairvoyant qu'eux ; et en faisant des efforts, comme eux, pour renouveler son style, il garda tout du style ancien. S'il l'avait gardé pour lui seul, ce ne serait rien, car il ne compte guère comme poète ; mais il devait avoir plus tard une action assez forte sur quelques poètes, quand sa gloire de critique eut rappelé sur ses poésies l'attention d'une génération plus jeune. Vers 1850 ses trivialités ne choquaient plus, et ses vieilles élégances pouvaient passer pour d'intéressantes singularités aux yeux de jeunes gens qui n'avaient lu ni

Delille ni Fontanes. Et c'est par lui que l'influence pseudo-classique s'exerça sur Baudelaire.

Influence immédiate ? — On peut se demander si l'exemple de Sainte-Beuve n'eut pas une importance plus immédiate et plus grande en s'imposant à Victor Hugo. L'intimité trop étroite qui unit les deux poètes suffirait à le faire supposer ; un rapide coup d'œil jeté sur le style des *Feuilles d'Automne* montre ce qu'il en faut penser. Il est amusant de constater qu'en 1830 et 1831 Victor Hugo prend à Sainte-Beuve, outre l'habitude d'une poésie trop personnelle et trop pleine de détails oiseux, certains tics de style ; mais pour le style cela ne va pas loin. Il écrit (*F. d'A.* II)

Car *tout rêvant*, vous l'aurez vu. . .

C'est une expression spéciale à Sainte-Beuve.

Et tout marchant, je caresse mon rêve.
(*Joseph Delorme,* Bonheur champêtre.)
S'en reviendraient au logis, tout pleurant.
(*Ibid.*, à Alfred de M...).
Où tout rêvant, on court.
(*Ibid.* Le soir de ma jeunesse.)

On retrouve aussi dans les *Feuilles d'Automne* de ces vers bourrés d'adverbes et de conjonctions qu'aimait tant Joseph Delorme. Il aimait ces mots, sans doute parce qu'il y trouvait une provision de chevilles grosses et modestes, et aussi parce que les pseudo-classiques les proscrivaient (très justement) ; les employer était donc faire acte de romantisme. (On peut remarquer que, sur ce point, Boileau est presque aussi romantique que Sainte-Beuve.)

Voici un vers entier de Joseph Delorme (*Bonheur champêtre*)

Souvent, alors, souvent.

Ou encore (*Causerie au bal*).

Mais qu'au moins nous causions, *et longtemps et toujours*

Voici un vers des *Feuilles d'Automne* (XV) :

De même si jamais enfin je vous revois. . .

Ces détails sont petits. On voit pourtant que, même au point de vue poétique, il était désirable que l'intimité cessât ; il y a dans les moins bonnes pièces des *Feuilles d'Automne* quelque chose de terne et de lourd qui ressemble au style de Sainte-Beuve poète. — Mais dans les beaux passages le style de Victor Hugo devient plus franc et plus moderne que jamais ; il s'éloigne donc de Sainte-Beuve. La pièce même de *Joseph Delorme* qui eut le plus de succès auprès des romantiques, la profession de foi romantique de l'auteur, l'ode à *la Rime* avec les douze métaphores qui se pressent au début, ne donne pas à Victor Hugo l'idée d'un entassement pareil. Ce n'est évidemment pas la forme qu'il rêve, il l'emploiera plus tard en 1834. (*Ch. du Crép.* XX), il écrira en treize métaphores les litanies de la Vérité, comme Sainte-Beuve avait écrit celles de la Rime ; mais on dirait que c'est par acquit de conscience, pour ne pas laisser une forme poétique sans l'essayer. Son imagination ne suit personne, elle cherche, avec un effort qu'il est intéressant d'étudier à travers les recueils suivants. Pour le moment il faut constater que ce n'est pas Victor Hugo mais Sainte-Beuve qui fait le premier un évident abus de la métaphore et cela suffirait à nous faire soupçonner le métaphorisme de n'être pas une vraie nouveauté.

Quelques expressions. — Pour assortir son style à ses sujets, Sainte-Beuve s'efforça d'être simple et familier ; pour être poète, il voulut parler une langue poétique « radicalement distincte de la prose » (1). Il racheta la vulga-

(1) Sainte-Beuve écrivait en juillet 1829 sur Le Brun : « Il avait beaucoup médité sur la langue poétique et pensait qu'elle devait

rité des mots par l'affectation des tours, de sorte qu'il est en même temps très plat et extrêmement recherché, et qu'au milieu de figures et de tours entachés de fausseté pseudo-classique, l'emploi de mots propres choque et semble une fausseté de plus.

Nous avons noté en détail les principales traces de vieux style dans les *Orientales*, nous n'essaierons pas de le faire pour *J. Delorme ;* il y en a trop. Ce serait long et superflu plutôt qu'ennuyeux, car les tropes de Sainte-Beuve sont presque aussi drôles que nombreux et prêtent à la caricature. On se rappelle son *Vœu :*

. . . . Oh ! que je puisse avoir
Sur ma table un lait pur, dans mon lit un œil noir....

« Vous auriez dit : une belle fille aux yeux noirs, écrit un adversaire, A. Jay, dans *La conversion d'un Romantique*... Parlez-moi des poètes de l'époque : ils prennent quand ils en ont besoin la plus petite partie d'une chose pour le tout, c'est la synecdoque romantique. Il suffit de ne pas oublier la couleur de l'objet. » Ses amis eux-mêmes (1) ne se refusaient pas la joie de dessiner la chambre de Sainte-Beuve : sur la table des flaques d'un lait pur, et près du lit, Sainte-Beuve perplexe, regardant un œil, un œil tout seul, très noir sur la blancheur des draps. Ailleurs *(Le dernier vœu)* le poète voudrait seulement adorer en silence la vierge, le « charmant fantôme » (très romantique) qu'il aime,

Et par elle chargé d'un *frivole message*,
Obéir en volant.

Car il vole, il a des ailes ou du moins *une* aile.

être radicalement distincte de la prose. En cela il avait fort raison. » On trouverait à peu près le contraire dans la préface de *Cromwell*.

(1) Ch. Asselineau entre autres : son dessin a été reproduit par la *Revue Universelle*, 13 avril 1901.

Autour de toi veiller, te couvrir de *mon aile*.

Il voudrait baiser son fichu ; écrira-t-il ce mot ? Non certes, mais

L'amoureuse laine qui toucha son cou blanc ;

(laine pour fichu, encore une *synecdoque* aussi peu romantique que la précédente ; et cette *laine* a une âme, elle est amoureuse du charmant fantôme). Entre mille beautés de ce genre, citons encore un hypallage :

. . . . L'*émotion voilée*
De son sein palpitant

(son *sein voilé* qui palpite), — et une périphrase :

Et de ses yeux brillants les humides calices
Tout prêts à déborder.

A côté de tous ces lambeaux de pourpre classique, on comprend l'effet que peuvent faire les charrettes de fumier ou les crachements de la Muse ; la discordance est intolérable (1).

---

(1) Un exemple de perfection pseudo-classique chez Sainte-Beuve quand il est détaché du romantisme :

Alors que dans *Tolède*, à tout coin la Madone,
Saints Pascal et Janvier président au citron.

(*Eglogue napolitaine*. — *Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1839.) Le lecteur se croirait à Tolède, si l'auteur n'avait fait imprimer ce mot en italique, et surtout n'avait mis en note « Grande rue de Naples ». La peine que dut prendre Sainte-Beuve pour ne pas écrire ces vers en français est incroyable. Remarquez *à tout coin, président au citron* : mais le plus beau, c'est la leçon de style poétique à l'adresse de Musset qui avait osé écrire « la rue Vivienne ». *Vivienne* tout court, et en note : *Grande rue de Paris*, voilà ce que Sainte-Beuve eût aimé. Certes Sainte-Beuve critique n'a jamais avoué ce goût, mais c'était bien son goût, on le voit ; et n'eût-il pas eu d'autre raison d'en vouloir à Musset, on sent combien il dut lui en vouloir rien que pour cette raison-là : voir le public engoué d'un style qui soulevait son cœur de pseudo-classique, et ne pas oser déclarer son sentiment, tant il le devinait arriéré et ridicule. A ses rancunes de poète incompris, d'aîné vaincu par son cadet, etc., devait s'ajouter l'humiliation du critique forcé, pour garder son autorité, de déserter son propre goût.

IV

Fausse nouveauté

L'intime. — Aimer la poésie sublime ou tendre, et s'infliger le pensum de mettre en vers des vulgarités, aimer le *beau style* et glisser parmi les tropes les plus exquis des vocables répugnants, c'était bien assez pour faire échouer l'œuvre. Il y avait encore autre chose. Sainte-Beuve avait été ravi du caractère *intime* de la poésie au XVIe siècle : les « papiers journaux de du Bellay, les pièces d'où il avait pu extraire toute la biographie de Ronsard, l'avaient transporté. Il se précipita dans l'intimité bien moins à la façon des Lakists qu'à la façon de la Pléiade, et bien plus encore à celle de Millevoye et de Mme Babois et de Mme Dufrenoy et de tous les élégiaques qui avaient attendri son adolescence. Sans l'autorité de Ronsard et des Lakists il n'aurait peut-être pas osé nous parler de ses tantes, de ses cousines, de ses voisines, comme avaient fait les pseudo-classiques déjà nommés ; mais encouragé par l'exemple de la Pléiade et des poètes anglais, il se contenta d'ajouter aux vieilles élégances de son style un peu de réalisme et de couleur (1), et n'hésita plus à nous présenter ses parents, ses amis, ses connaissances, ses rencontres, « une demoiselle infortunée », ses malaises, ses ennuis, etc. Ainsi ces solennels commérages en alexandrins, que Lamartine avait enfin remplacés par d'impersonnelles *Méditations*, rentrèrent grâce à Sainte-Beuve dans la poésie renouvelée.

Les poètes de la Pléiade, ayant pour devise *Odi profa-*

---

(1) Ceci par exemple :

> Une nuit, le teint vert, les dents noires, l'œil louche,
> Plié sur mon séant, un bras hors du rideau,
> Remêlant quelque poudre au fond d'un verre d'eau....
>
> (*Poésie de J. Delorme, Découement.*)

num vulgus, avaient pu croire qu'ils faisaient encore trop d'honneur au public en lui livrant leurs confidences. D'ailleurs l'exemple des anciens autorisait ces indiscrétions, et l'usage s'en perpétua de poète en poète, jusqu'à Mme Babois, jusqu'à Victor Hugo lui-même dans quelques *Odes*, sans que personne le trouvât mauvais. Avec Sainte-Beuve l'excès saute aux yeux. Remplir tout un livre des petites histoires de Joseph Delorme, vouloir y intéresser un public devenu plus nombreux et préoccupé de graves intérêts politiques, c'était excessif. C'est pourtant ce que ses critiques lui reprochèrent le moins, tant ils étaient accoutumés à ces façons. Plus tard seulement, d'autres excès ayant suivi ceux de Sainte-Beuve, on porta le tout au compte du romantisme ; ce n'est pas juste. Une bonne part de la faute doit être mise au compte du faux romantique Joseph Delorme. Aussi naturellement que Lamartine donne à ses émotions propres un intérêt humain, Sainte-Beuve donne aux sentiments les plus généraux un caractère égoïste qui nous les rend étrangers : l'ennui même de vivre, sentiment très humain et surtout en ce temps-là presque universel, devient chez lui un ennui particulier qui n'appartient qu'à lui. On sent à chaque mot que ce n'est pas du malheur d'être homme qu'il souffre, comme Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand ; c'est du malheur d'être Sainte-Beuve, et ce malheur-là n'intéressait que lui.

Renaissance de la poésie personnelle. — Mettre la postérité au courant de nos affaires de famille et de nos secrets intimes doit être une tentation bien forte, car Sainte-Beuve qui n'eut guère d'autre influence sur les poètes de 1830 réussit à remettre pour quelque temps à la mode les lettres en vers, les pièces biographiques à la Ronsard, et autres bavardages poétiques. Victor Hugo est visiblement sous cette influence quand il nous menace d'une autobiographie en vers dans la dernière pièce des *Orientales* et

quand il passe à l'exécution dans la première pièce des *Feuilles d'Automne*. Mais il n'alla pas loin dans cette voie et garda pour le *Victor Hugo raconté* les anecdotes promises. Sa poésie, comme celle de Lamartine, resta le plus souvent impersonnelle ; ces deux grands poètes, à part quelques pièces sans valeur, réservèrent à la poésie les émotions que sentent tous les hommes, et laissèrent à la prose les historiettes et les confidences.

Cette poésie personnelle, excusable aux temps où manquaient les dictionnaires biographiques et les jounaux, ne peut plus exister de nos jours où le reportage ne se fait pas en alexandrins. La petite renaissance qu'elle dut à Sainte-Beuve n'eut d'autre effet que de forcer les contemporains à la juger et à la condamner sans recours un peu plus tard.

V

Echec de « Joseph Delorme »

Voilà donc Joseph Delorme inconsciemment épris de tous les archaïsmes, et s'efforçant d'être nouveau entre les novateurs. Il choisit les sujets les plus révolutionnaires, ceux qu'il est donc le plus incapable de traiter. Pour décrire la *Veillée* ou la *Plaine* il fallait des sens artistes, un style plastique, simple et direct, une stricte impersonnalité. Sainte-Beuve n'est pas artiste, il est *sensible* comme on l'était au XVIIIe siècle, et les *jachères pierreuses* ne l'émeuvent ni ne l'intéressent. Son style, habituellement mythologique et figuré, dénature les objets, toujours laborieux et maniéré, il arrête sur de vains détails de forme l'attention du lecteur. Pour achever de gâter ces poèmes, manqués déjà, le poète y montre toujours au premier plan sa triste figure de jeune homme sans jeunesse, inconsolable d'être laid, peu connu, peu aimé. L'échec était inévi-

table. Il fut complet et la joie des classiques le rendit retentissant. On fit des articles à foison et même des livres, dont le plus gros, *La Conversion d'un Romantique*, eut quelque succès. La destinée poétique de Sainte-Beuve était dès lors fixée, il devait être toujours un de ces artistes malheureux chez qui l'on trouve seulement des intentions, des ébauches et des bribes, un précurseur en un mot. Sainte-Beuve précurseur de François Coppée ! Au lieu de ce titre dérisoire, quelle belle place au premier rang se serait assurée le poète qui eût fait aimer en 1829 la réalité humble ! Mais était-ce possible alors ? Il aurait fallu aimer le sujet et le style propre au sujet, de plus être un poète de génie. C'était bien des affaires.

Conséquence. — En tout autre temps l'insuccès d'un recueil de vers n'aurait pas eu la moindre importance, mais en 1829 derrière le poète il y avait l'école ; elle profitait des succès et souffrait des revers. L'échec de Sainte-Beuve avait ceci de grave qu'il était un échec du romantisme, le premier échec. La révolution recula.

Progrès antérieurs du réalisme. — Elle avait suivi jusque-là une marche où ne manquaient ni les caprices les plus apparents ni une certaine logique latente : avec la couleur locale et l'exotisme, avec le mot propre et l'adjectif concret, le réalisme avait fait des progrès constants. Ce réalisme, dont nous avons déjà précisé le sens, consistait à sentir et à rendre ce que la nature offrait de beau ; il avait l'audace toute neuve de chercher la beauté poétique dans le réel et non plus dans le fictif, la beauté du style dans l'expression propre et non plus dans l'expression volontairement inexacte. Il ne s'interdisait d'ailleurs ni de compléter et de corriger la nature, ni de placer à côté des choses vues les imaginations et les rêves. Il n'était réalisme que par comparaison avec le passé, ses progrès étaient lents encore, mais ils étaient visibles, et la Préface

de *Cromwell* venait de lui donner un caractère plus décidé, en lui reconnaissant le droit de faire entrer le grotesque et le laid dans la composition de la beauté. Au moment même où Victor Hugo voulait essayer au théâtre les théories de la préface, et risquer les scènes de *Marion Delorme*, où le grostesque est relevé de verve, et le laid d'horreur tragique, Sainte-Beuve dépassait de beaucoup l'audace du maître. Il hasardait sans compensation de verve, d'esprit ou d'émotion, la laideur plate, ennuyeuse et basse. Le résultat fut un incontestable échec non pas pour Sainte-Beuve seulement, mais pour toute cette poésie réaliste qui naissait.

Effet produit sur Victor Hugo. — Victor Hugo n'était pas homme à méconnaître un tel avertissement : pour son œuvre dramatique on ne peut que s'en féliciter, si l'on doit à l'expérience malheureuse de Joseph Delorme l'absence de fous de cour et de drôleries médiocres dans le drame sérieux et fort d'*Hernani*. Pour son œuvre lyrique, il fut peut-être trop obéissant à la voix publique et aux scrupules de goût qu'elle réveillait en lui. Il démêlait bien sans doute la part de responsabilité qu'il fallait faire à l'insuffisance de l'auteur, et n'avait probablement que peu de goût pour la poésie de son ami. Mais il dut être frappé de l'unanimité avec laquelle les partisans même du romantisme condamnèrent les passages de réalisme bas ; Charles Magnin lui-même, dans un article très bienveillant, parlait avec un vrai dégoût de la muse « pulmonique ». Certes Victor Hugo se sentait incapable de tomber dans de pareilles fautes, et n'avait pas besoin d'être averti ; mais on peut croire qu'il fut dès lors plus timide avec le réel, et qu'il eut davantage le souci de l'idéaliser. Or il avait besoin d'être encouragé au réel plutôt qu'au *poétique*, vers lequel il penchait déjà. L'avertissement que lui donnèrent l'échec de *Joseph Delorme* et le quasi succès des *Consolations* était

de trop, et c'est à cela peut-être qu'il faut attribuer ce qu'il y a d'idéal factice dans les *Feuilles d'Automne.* Pourquoi donc y trouve-t-on d'oiseuses apocalypses comme *Ce qu'on entend sur la montagne ?* c'est sans doute parce que les *Consolations* ont plu ; et pourquoi tant d'idéalisme dans la peinture de l'enfant ? Pourquoi en faire une *colombe*, un *ange*, avec l'*auréole d'or* et les *ailes d'azur ?* Pourquoi affadir par cette poésie fausse la réalité si belle dans d'autres vers de ce chef-d'œuvre, *Lorsque l'enfant paraît... ?* C'est peut-être parce que *Joseph Delorme* a échoué. Toutefois les audaces de Joseph Delorme (comme celles de Musset qui allaient suivre) rendirent probablement un service à Victor Hugo ; elles préparèrent le public à entendre des choses inouïes, et donnèrent par comparaison une apparence acceptable et modérée aux plus hardis passages d'*Hernani.*

CHAPITRE IX

1830 — TRIOMPHE ET FIN
DE LA RÉVOLUTION POÉTIQUE

I. — **Musset.**

Quelques événements romantiques. — « Contes d'Espagne et d'Italie. » — Musset, plus romantique que Victor Hugo, perfectionne le romantisme. — Rimes et rythmes, métaphore, inversion. — Musset et la révolution poétique.

II. — **Triomphe et fin de la révolution.**

« Hernani ». — Victor Hugo conservateur en littérature et libéral en politique. — Classiques et romantiques après 1830. — Le romantisme n'est plus une école.

I

Musset

Quelques événements romantiques. — Outre les *Orientales* et *Joseph Delorme*, l'année 1829 fournit une ample matière aux polémiques. Vigny publiait dans une édition plus complète de ses *Poèmes* trois pièces nouvelles, *le Bain d'une dame romaine, Madame de Soubise, la Frégate.* Deux œuvres en prose, *la Chronique de Charles IX* et surtout *le Dernier jour d'un Condamné*, étaient vivement discutées. Mais surtout l'attention se portait vers la Comédie Française qui, passant au romantisme, représentait *Henri III* de Dumas, *Othello* traduit par Vigny, et annonçait un drame de Victor Hugo, *Marion Delorme.* Les deux premières pièces étaient jouées avec succès, la troisième

avait l'heureuse chance d'être interdite, ce qui la rendit populaire, et fit attendre avec fièvre un autre drame écrit pour la remplacer, *Hernani*. Cette interdiction venait mêler encore une fois la politique à la poésie, et l'on peut dire que jamais le public ne s'occupa d'une question littéraire avec autant de passion. Le moment des luttes décisives était venu.

« Contes d'Espagne et d'Italie ». — L'année 1830 commença bien. Critiques et amateurs de poésie reçurent juste pour leurs étrennes une étrange et magnifique surprise, les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Musset venait d'avoir dix-neuf ans ; ses jeux d'adolescent indignèrent les personnes graves et remplirent les journaux d'articles effarés. Le ton impertinent et cavalier ne prédispose pas les critiques à l'indulgence ; Musset l'éprouva. Jamais auteur ne fut plus unanimement traité de fou ; mais, à part quelques aveugles, on reconnut un rare talent, et la jeunesse l'accueillit avec transports.

Plus romantique que Victor Hugo. — Les *Contes d'Espagne et d'Italie* ont pour nous une importance unique : c'est la première œuvre dont l'auteur n'ait pas débuté par des vers pseudo-classiques. Lamartine et Vigny devaient rester toute leur vie des hommes de style ancien, Victor Hugo avait été le maître de la *poésie de style*, et la trace de cette maîtrise ne devait s'effacer dans aucune de ses œuvres. Musset avait bien reçu par sa famille la tradition du XVIIIe siècle, certes il admirait les vers de Voltaire, mais à l'âge où la sensibilité s'éveille, c'étaient les *Méditations* et les *Odes* qui lui avaient donné les premières émotions poétiques ; tout jeune il était en rapport avec des amis des romantiques qui l'avaient présenté au Cénacle ; le premier art poétique qu'il mit en pratique fut l'art nouveau. L'éducation de son intelligence et de son goût était toute classique, mais son initiation à la technique, son apprentissage

furent tout romantiques ; et pour écrire des vers modernes de coupe et de style, il n'eut rien à désapprendre. Les procédés nouveaux, que leur inventeur même n'appliquait pas sans travail, Musset se les appropria sans la moindre peine, comme Victor Hugo s'était approprié les procédés anciens. Aussi naturellement que Victor Hugo avait été plus pseudo-classique que ses devanciers, Musset fut plus romantique que Victor Hugo ; il appliquait les mêmes principes sans avoir les mêmes habitudes et les mêmes scrupules ; son romantisme avait donc plus de logique et de sûreté.

Rimes, rythmes, métaphore. — Nous ne ferons que rappeler en passant l'étonnante souplesse de ses rythmes rendus plus souples encore par la gracilité des rimes. Victor Hugo était encore loin de cette aisance, un enjambement était encore pour lui tout une affaire et n'allait guère sans lourdeur. Ce qui nous frappe le plus chez Musset, c'est, en accord parfait avec ces rythmes légers et ces rimes menues, une langue et un style qui achèvent de changer la poésie solennelle en une prose ailée. La rime riche et l'enjambement, le mot propre et la métaphore sont deux antinomies qui ne semblent pas avoir troublé les romantiques, ils mettaient le tout pêle-mêle dans leurs vers ;

Qu'ils s'accordent entre eux ou se gourment, qu'importe !

Musset n'en fut pas troublé davantage ; sans voir la difficulté mieux que ses maîtres, il la résolut plus logiquement par la suppression de la rime riche et de la métaphore (1). Il corrigeait ainsi du premier coup la principale erreur du romantisme, achevait la doctrine en supprimant

(1) Il ne se contente pas d'user peu de la métaphore ; il en parodie l'abus dans la *Ballade à la Lune*.

les contradictions, et donnait le premier modèle de ce que pouvait être la poésie dégagée totalement des cadences monotones et des fausses beautés d'expression. Le clair et gracieux esprit de Musset changeait en idées simples et lumineuses les conceptions grandioses et un peu troubles de la préface de *Cromwell*.

Inversion. — Sur un autre point encore, un détail il est vrai, mais important, la préface de *Cromwell* est dépassée : Victor Hugo avait, sans la proscrire, désapprouvé l'inversion qui *embrouille* le vers, mais dans la pratique il s'en était assez habituellement servi ; on n'en trouve presque plus dans les vers de Musset, et presque toutes celles qu'on y rencontre encore sont des inversions romantiques dont le Cénacle est seul responsable. Ce sont des imitations du XVIe siècle. « M'osez-vous tenir tête.... N'en mourir pas » (*Marrons du feu*, 2). « Vous la pouvez bien prendre » (*ibid.* 5). « Tu te peux vanter » (*ibid.* 9). On voit que ce n'est rien, affectations de rhétoricien perverti par Sainte-Beuve ; cela durera ce que durent les modes ; en même temps qu'il rejettera l'abus des abjectifs colorés et des enjambements, Musset ne se donnera plus la peine de faire faire de faux plis à ses phrases.

Musset et la révolution poétique. — Pourtant, on ne peut pas dire que Musset compte dans l'histoire de la révolution poétique ; il arrive juste à point pour profiter du travail des autres. Il trouve une révolution faite, en prend ce qui lui plaît, néglige le reste, sans dire pourquoi, sans le savoir avec précision, un peu pour « se distinguer », surtout parce que l'instinct du génie le pousse où il doit aller. « Tu verras des rimes faibles », écrit le poète à son oncle Desherbiers en lui envoyant son premier recueil... « mais il était important de *se distinguer* de cette école rimeuse qui a voulu reconstruire et ne s'est adressée qu'à la forme

croyant rebâtir en replâtrant. Janvier 1830 » (1). Dans son ardeur de *se distinguer*, Musset pousse aussi loin que possible l'ingratitude envers ses maîtres, et ramasse pour la leur jeter cette phrase de journal : *ils ne se sont adressés qu'à la forme* (2). Même à vingt ans, même en écrivant à un oncle très classique, Musset aurait dû penser et sentir mieux. Il ne tarde pas à penser mieux lorsqu'après son second recueil tout le monde parle de sa *conversion*, conversion au classicisme sans doute. Il proteste alors dans cette lettre à son frère (3). « S'imaginent-ils que je me suis confessé à l'abbé Delille ou que j'ai été frappé de la grâce en lisant La Harpe ? On s'attend sans doute qu'au lieu de dire : *Prends ton épée et tue-le*, je dirai désormais : *Arme ton bras d'un glaive homicide et tranche le fil de ses jours*. Bagatelle pour bagatelle j'aimerais encore mieux recommencer les *Marrons du feu* et *Mardoche*. » (4 août 1831.) Voilà la vérité nettement dite : Musset n'est plus romantique, quant à être classique (entendez pseudo-classique)

(1) Cité par Arv. Barine. Alfred de Musset, p. 29.

(2) Cette phrase traîna partout depuis 1827 jusqu'après 1850. Sainte-Beuve y répond dans les *Pensées* 3 et 5 de *Joseph Delorme* et Victor Hugo dans sa *Réponse à un acte d'accusation* (Cont. I, 7) qui est de 1854. Cette phrase n'a pas de sens : des poètes peuvent s'entendre (et encore !) sur la rhétorique et la prosodie ; une école poétique peut donc vivre quelque temps sur des questions de forme ; sur les questions de fond, on peut fonder une religion ou une philosophie, mais non pas une poésie. Il ne faudrait pas prendre au sérieux la métaphore qui donne à une réunion de poètes le nom consacré à une réunion d'apôtres ; autant vaudrait reprocher au *Cénacle* de Jérusalem d'avoir négligé la forme. Une autre accusation de même force est celle de *matérialisme* adressée aux poètes nouveaux parce que leurs métaphores *matérialisent* les abstractions. Simple ruse de polémiste : le mot avait été lancé fort innocemment par Delille ; on le reprend avec malice, on le commente, on y insiste, pour jeter sur une forme poétique le discrédit qui s'attachait à un système philosophique. Il n'y a évidemment rien de commun entre le métaphorisme et le matérialisme, mais le mot avait l'avantage de faire impression sur un certain monde.

(3) Arv. Barine, Alfred de Musset, p. 47.

cette idée lui fait hausser les épaules. C'est-à-dire que si l'on était encore au temps où il fallait être de l'un ou de l'autre parti, Musset serait romantique, à moins d'ouvrir une nouvelle école, idée qu'il n'eut jamais. Une fois ses amis vainqueurs, il les quitte sans éclat, — non pour passer à l'ennemi, fi donc ! — ni pour se faire néo-romantique ou néo-classique, mais pour être Musset sans contrainte.

Il conquiert le premier cette situation excellente de poète indépendant, émancipé des théories ; il rejette librement les vieilles métaphores, les vieux rythmes raides des soi-disant classiques, et les métaphores flambant neuves et les rimes uniformément éclatantes des romantiques. Romantique d'ailleurs, Musset le fut plus que personne, si l'on parle de ces modes romantiques qu'il faut se garder de confondre avec le fond sérieux de la nouvelle école. Il eut lui aussi la déclamation, l'exagération, le culte de la passion divinisée, le dandysme, le byronisme, etc... en un mot il fut de son temps, ce qui est la première condition pour compter encore dans les temps futurs. Et c'est parce qu'il fut bien de son temps que, dès janvier 1830, il n'est plus que de nom un romantique d'école, au moment même où il passe pour le plus romantique de l'école.

II

Triomphe et fin de la révolution

L'incohérence de cette histoire du romantique est admirable. Au commencement de 1830 on parle couramment d'un parti romantique avancé ; il est composé de Musset, déjà détaché du parti, et de Sainte-Beuve, classique égaré et poète par erreur. Le grand événement qui va préparer la séparation de ces alliés incompatibles est proche, c'est le triomphe définitif précédant la dispersion de l'armée

romantique, c'est la victoire d'*Hernani*. Le 25 février 1830 on entendit au Théâtre français des mots bas et des vers de coupe séditieuse : boîte, écurie, le manche du balai....

. . . . Serait-ce à l'escalier
Dérobé ?. . . . . . .

etc., etc.....

Quelques jours après, il fut certain que la pièce était un succès. Dès lors la révolution poétique était faite, les poètes avaient la liberté des rythmes et des mots, comme la liberté d'étendre leurs drames dans le temps et dans l'espace ; ils n'avaient plus qu'à en profiter pour faire des chefs-d'œuvre.

La période révolutionnaire était close.

Victor Hugo conservateur en littérature et libéral en politique. — Victor Hugo n'avait jamais été, nous l'avons vu, un bien dangereux révolutionnaire ; le lendemain d'*Hernani*, il fut comme tout révolutionnaire après la victoire, un excellent conservateur. « Ni talons rouges ni bonnets rouges », écrivait-il le 9 mars 1830 dans la préface d'*Hernani*. Le voilà défenseur des conquêtes du romantisme contre le parti des vieilles élégances et celui des jeunes audaces. Il était parfaitement décidé à rester sur ses positions et à se laisser dépasser par ceux qui voudraient être plus romantiques que lui. Bien plus encore que l'échec de *Joseph Délorme*, la victoire d'*Hernani* devait le rendre prudent : au théâtre il avait vu et entendu la foule manifester violemment son opinion, il avait senti combien était vive la résistance contre tout passage étrange ou bas, et compris qu'on ne pouvait aller plus loin avec succès. D'ailleurs dès avant le triomphe littéraire, il était attiré comme tout le monde alors, par la bataille politique ; il avait lancé le romantisme en pleine politique lorsqu'il l'avait défini « le libéralisme en littérature (1) ». Cette ardeur pour le libé-

(1) Lettre aux éditeurs des poésies de M. Dovalle (citée par Victor Hugo dans la préface de *Hernani*), 1830.

ralisme politique va contribuer encore à le rendre conservateur en romantisme ; en effet il a des idées nouvelles (1) à exprimer, il a créé une forme poétique qu'on aime maintenant. Que lui faut-il de plus ? « La forme est trouvée », la révolution close ; pour lui le mieux est de n'en plus parler et d'en finir avec les querelles. Les événements allaient travailler à l'accomplissement de son désir, et il était heureux d'écrire en 1831 dans la préface de *Marion Delorme :* « Les misérables mots à querelle *classique* et *romantique* sont tombés dans l'abîme de 1830. »

Classiques et romantiques après 1830. — C'était vrai ; il est vrai aussi qu'ils y tombèrent sans se faire de mal, pour reparaître bientôt ; mais ils avaient disparu quelque temps, et c'était assez ; ils n'étaient plus de la grande actualité, ils appartenaient à l'histoire. Les mots restaient ; la querelle n'était pas finie, mais elle n'avait plus de raison d'être. Malgré les classiques, le public s'intéressait aux œuvres de la jeune école, malgré les classiques, le romantisme avait envahi le théâtre et triomphait là aussi. Nous avons constaté qu'en 1813 il n'y avait pas un seul poète romantique ; en 1830 c'est presque l'inverse, il n'y a plus de poètes classiques. Deux poètes célèbres ne sont pas romantiques, Casimir Delavigne et Béranger, mais ils ne sont pas classiques non plus, et il est impossible de citer le nom d'un classique d'alors qui ne soit pas totalement oublié de nos jours ou même qui ait été illustre en son temps. Népomucène Lemercier, Baour-Lormian, Raynouard, de Jouy, voilà les illustrations du parti ; elles vieillissaient, se sentaient délaissées du public, ignorées des jeunes et voyaient se lever derrière leurs adversaires triomphants une nouvelle génération plus hostile encore que la première. Le succès et les disciples, le présent et l'avenir,

(1) Nouvelles en poésie.

leur échappaient et passaient à l'ennemi. La bataille d'*Hernani* leur avait montré toute la jeunesse soulevée contre eux. Tout était fini, les trois forteresses de l'armée classique étaient prises : Victor Hugo triomphait à la *Comédie Française ;* — Nisard osait louer les romantiques au *Journal des Débats ;* — et Lamartine entrait à l'*Académie*.

Tous les apprentis poètes étaient romantiques ; maintenant, derrière les maîtres qui n'avaient pas trente ans, marchaient les futurs maîtres qui n'avaient pas vingt ans, Musset, Gautier, toute une foule. Un poète jeune, s'il a quelque valeur, est vite l'ennemi de son maître, et la consolation des classiques allait être d'assister à la dispersion des romantiques, aux brouilles, aux schismes ; consolation amère, car même en répudiant certaines nouveautés romantiques, les dissidents tiendraient à proclamer hautement leur dédain des vieilleries classiques.

Le romantisme n'est plus une école. — Le romantisme devenait grand ; il n'était plus tout entier en Victor Hugo, ni tout entier dans le Cénacle. De jeunes poètes apprenaient les procédés nouveaux dans les *Orientales* ou dans *Hernani*, et tout à coup paraissait un romantique inconnu de ses maîtres, ne leur sachant aucun gré de ce qu'il leur devait poutant, et quelquefois prenant vis-à-vis d'eux une attitude hostile. En 1830 la gloire soudaine de Barbier prouve la vulgarisation du romantisme. Un fait accessoire mais significatif montre que Victor Hugo n'avait plus le monopole ni le contrôle du romantisme : le type du romantique à la mode se créait alors dans les ateliers, dans les cénacles tumultueux des jeunes poètes ; il était chevelu, barbu, jurant et fumant en public, sans col à sa chemise, volontairement débraillé pour choquer les bourgeois ; il travaillait à se faire le corps maigre, le teint vert et la face ravagée, tout le contraire de Victor Hugo, rasé, correct, l'aspect fort et sain, le calme sur son visage volontaire. Ce contraste,

nous le savons par Th. Gautier, était pour les admirateurs de Pétrus Borel un commencement de scandale ; Victor Hugo devenait bourgeois, il n'était plus l'idéal. Désormais il y a trop de romantiques pour qu'il n'y en ait pas de beaucoup de sortes : il y a ceux qui s'en tiennent aux *Méditations* et aux premières *Odes*, ceux qui admettent les *Ballades* et les *Orientales*, ceux qui approuvent *Hernani* et la préface de *Cromwell*, ceux qui ne reculent pas devant *Han d'Islande* et le *Dernier jour d'un Condamné*, ceux qui louent les témérités de *Joseph Delorme*, ceux qui adorent Musset, ceux que séduisent le fatalisme, le byronisme, le frénétisme, le vampirisme, etc. Il n'y a plus une école, ou un parti, mais une foule romantique, une foule sans cesse grossissante en face d'un nombre toujours plus petit de classiques. Il ne naît plus de classiques et il en meurt beaucoup, l'espèce disparaît avec rapidité : c'est au point que treize ans plus tard, quand on annonça l'apparition d'un classique jeune, auteur d'une tragédie, l'imprévu de cette nouvelle suffit pour assurer à Ponsard le plus grand succès de curiosité (succès de réaction aussi) que rapporte l'histoire des lettres.

Certes en 1830 les principes du romantisme sont admis et la révolution est close, mais la guerre littéraire n'est pas finie, les guerres littéraires ne finissent jamais. Elles sont plus ou moins intéressantes, le public y fait ou n'y fait pas attention, voilà tout. Or la période qui finit en 1830 avait été très intéressante ; on luttait pour des principes, et les deux partis étaient forts, les classiques par la tradition et les positions acquises, les romantiques par des idées justes et par la qualité des combattants. Le public avait prêté à ces luttes une attention très soutenue, et même, à l'époque d'*Hernani*, une attention passionnée ; le gouvernement même n'y restait pas indifférent, il aurait voulu les voir continuer, car la question d'*Hernani* fit un moment concurrence à la question politique ; mais l'Adresse des 221

(mars 1830) ne tardait pas à ramener tout le monde, même les poètes, aux actes du ministère Polignac et aux projets réactionnaires de Charles X. Puis la dissolution de la Chambre, les élections, la prise d'Alger, les ordonnances, enfin la révolution de Juillet et ses suites occupaient tous les esprits et ne laissaient guère de place aux préoccupations littéraires. Les poètes et les critiques n'interrompirent pas longtemps les hostilités, mais désormais le public n'y prenait plus garde. Il avait raison : maintenant que les principes romantiques avaient triomphé, il n'y avait plus que des querelles de personnes et des querelles de mots ; on s'amusait souvent des querelles de personnes, on dédaignait les querelles de mots. La révolution passée, la vie littéraire reprenait normale, avec ses batailles entre gens de lettres, et son public distrait. Le temps n'était plus où toute œuvre romantique avait le privilège d'exciter les passions, chaque œuvre nouvelle avait dès lors à vaincre l'indifférence publique. Le premier qui en fit l'épreuve fut Th. Gautier ; ses premières poésies parurent juste au moment de la révolution de Juillet et passèrent complètement inaperçues.

Après les luttes d'écoles viennent les efforts isolés. Désormais les jeunes gens débutant dans la littérature avaient devant eux les modèles romantiques ; ils en profitaient largement et les discutaient en toute liberté. Le romantisme prêtait énormément à la critique, il devait changer rapidement, connaître des fortunes diverses, être renié par quelques-uns, puis par tous ; des semblants de révolutions littéraires devaient remplacer son nom par des noms nouveaux, il devait sembler vaincu et abandonné pour toujours. En vérité le romantisme est une révolution dont les conséquences n'ont pas encore toutes apparu. Il a proclamé (non sans contradictions et sans erreurs) des principes féconds, il a donné à la poésie des directions nouvelles, il

a produit, pendant la période héroïque que nous venons de parcourir, des œuvres importantes, il en a préparé pour l'avenir de plus importantes encore ; quant à ses principes, ils sont toujours actuels et la discussion n'est pas close autour d'eux : il y a encore des pseudo-classiques.

CHAPITRE X

LA GRANDE ERREUR ROMANTIQUE

LE MÉTAPHORISME

I. — **L'Inspiration.**

La **Correspondance.** — La métaphore est-elle une vérité surnaturelle ?

II. — **Un exemple, métaphores de Victor Hugo sur le thème « Dieu ».**

1° Définitions métaphoriques. — 2° Métaphores mythologiques. — 3° Autres métaphores.

III. — **Critique du métaphorisme.**

La métaphore et la périphrase. — L'hypallage.

IV. — **L'héritage de Victor Hugo.**

Métaphore et symbole. — Stéphane Mallarmé et Sully-Prudhomme.

Conclusion.

I

La poétique pseudo-classique était un instrument parfait pour changer les choses en êtres, les êtres en monstres, le vrai en faux. Les romantiques ont justement reproché ce vice aux œuvres qu'elle inspire : elles sont *fausses*.

Mais les poètes pseudo-classiques étaient des gens de bon sens et de bon goût, les plus hardis d'entre eux se servaient avec prudence de cet instrument redoutable, les moins hardis s'interdisaient les images neuves et se con-

tentaient de retoucher celles des maîtres classiques, d'où timidités, redites et platitude. Les romantiques leur ont justement reproché ce vice : *être communs.*

De là la nouvelle devise : n'être « ni faux ni communs », écrite par Sainte-Beuve dans la préface de son *Ronsard*, développée auparavant dans la préface de *Cromwell.*

N'être pas faux, les romantiques s'y efforcèrent d'abord par l'inspiration et l'émotion sincères, moyens excellents pour qui a du génie, puis par une versification qui éloignait la diction poétique de la déclamation pour la rapprocher de la parole, enfin par la vérité des détails pittoresques, l'emploi de l'adjectif concret et du mot propre, la condamnation des périphrases.

N'être pas communs, les romantiques s'y efforcèrent en proclamant la liberté absolue de l'imagination. Le principe était bon et nécessaire, mais ils l'interprétèrent avec un esprit tout imbu d'archaïsme, et là commencent les contradictions. La tentation de faire ce qu'interdisaient leurs adversaires, et de fuir ce qu'ils recommandaient, les égara ; leur éducation poétique les prédisposait à s'égarer. On leur recommandait le bon goût et le bon sens, voilà de quoi leur rendre suspectes ces utiles et modestes qualités ; on leur interdisait les images neuves, ils jurèrent d'en inventer à profusion. Or le bon sens et le bon goût, entendus sans pruderie ni pédantisme, sont des guides sans lesquels on ne trouve guère la vérité qu'ils cherchaient ; quant aux images, c'est justement la machine à mentir qu'ils allaient remettre en marche, et non plus en marche lente et timide, mais en marche rapide et furieuse.

Car ces *images neuves* qu'ils créent en masse ne sont pas souvent ce que nous avons appelé l'*image moderne*, le rappel en termes propres d'une sensation ; c'est la métaphore avec son cortège de fictions, d'allégories, d'hypal-



lages, avec tous les autres tropes, avec les périphrases vainement proscrites, avec toutes les figures généralement quelconques de pensée, de passion et de mots. Les romantiques firent pour l'image pseudo-classique ce que Chateaubriand leur maître avait fait pour la mythologie. Au lieu de supprimer de la poésie épique le *deus ex machina,* Chateaubriand avait remplacé Jupiter et Pluton par Dieu le père et Satan. L'erreur des romantiques au sujet des images est analogue mais plus grave : on ne se servira plus, disent-ils, des images employées par les classiques. — Rien de mieux. Mais ils les remplacent par des images de même nature, aussi hardies, plus hardies s'il se peut, en tout cas toutes fraîches, et à la place de ces mensonges anciens, aussitôt reconnus, prévus même, les champions de la vérité inondent la poésie de mensonges tout neufs ; leur réforme est une aggravation de l'erreur ancienne. Comment pouvaient-ils se tirer de cette contradiction ?

L'inspiration. — Le plus facilement du monde, grâce à « l'inspiration qui est aussi une nature et une vérité » (Préface de *Cromwell*, page 27). Ainsi, répondaient (un peu plus tard) les romantiques, nos images à nous ne sont pas des mensonges, parce que nous sommes inspirés, et le poète inspiré est un voyant, un prophète, un mage qui ne peut errer ; il n'a jamais « d'images fausses » ; il a des illuminations divines supérieures à toute raison et à toute science. — Les métaphores d'un prophète sont des prophéties ; elles ne naissent pas de superficielles analogies, visibles même pour des yeux profanes ; elles expriment un rapport mystérieux et profond, inaperçu du vulgaire, surnaturellement révélé au poète, entre le monde sensible et le monde idéal :

Tout objet dont le bois se compose répond
A quelque objet pareil dans la forêt de l'âme.

(*Voix Intérieure.* XIX.)

Elles ont pour raison d'être une *correspondance* ou un *symbole*, comme vous voudrez ; et on louera chez Th. Gautier « une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore » (BAUDELAIRE, *Art romantique*, page 173). Cette théorie n'a pas été construite en un jour (1), mais on en voit l'idée dans la préface de *Cromwell* et une expression déjà nette dans les *Voix Intérieures ;* quoiqu'elle n'ait été professée que plus tard, elle appartient par ses origines à la période qui nous occupe et nous devons chercher à savoir ce qu'elle était : intuition de génie ou illusion de poète ? principe fécond d'une poésie nouvelle ou rajeunissement d'une vieille erreur ?

Cette recherche nous oblige naturellement à consulter des textes postérieurs à la période romantique. Ces textes, à qui les emprunter, si ce n'est à Victor Hugo, le maître incontesté de la métaphore ? Il est certain que si la théorie n'est pas justifiée par l'œuvre de Victor Hugo, elle ne le sera par aucune autre. Pour voir si l'œuvre de Victor Hugo la justifie, nous allons réunir un grand nombre des métaphores par lesquelles le poète a exprimé une des grandes idées qui préoccupent l'esprit humain, l'idée de Dieu ; et quand la longue liste sera close, nous saurons à

---

(1) Les poètes n'en sont pas les seuls constructeurs. Des prosateurs considérables comme Edg. Quinet, des critiques pleins de raison comme Ch. Magnin, y ont travaillé. Citons, notamment, deux articles de Ch. Magnin (*Revue des Deux-Mondes*. 1er décembre 1833 et 1er janvier 1840). Parmi les poètes, n'oublions pas Delille qui nomme le premier, croyons-nous, la correspondance. « Plus on ob- « serve le monde physique et moral, plus on aperçoit la *correspon-* « *dance* éternelle que la nature a établie entre eux. » (Préface de l'*Imagination*.) Il avait dit d'un ton plus solennel, qui annonce déjà les poètes-mages : « ..... saisir cette *correspondance* secrète, mais « éternelle, qui existe entre la nature physique et la nature morale ; « entre les sensations de l'homme et les ouvrages d'un Dieu. » (Deuxième Préface des *Jardins*, 1801.)

quoi nous en tenir sur la métaphore-correspondance et la métaphore-révélation.

Qu'on nous permette un mot d'explication sur cette liste que nous allons citer. Elle n'est pas complète : d'abord ce serait inutile ; il suffit que chaque type de métaphores soit largement représenté ; — puis ce serait monotone ; les imaginations les plus inventives se répètent et répètent aussi des inventions anciennes et banales ; — enfin ce serait presque impossible. Il y faudrait un volume de trois cents pages environ, et pour écrire ce volume il faudrait avoir un répertoire méthodique et complet des métaphores de Victor Hugo. Nous en avons commencé un, mais il est très incomplet, quoique assez riche pour nous avoir fourni la longue collection d'exemples qui suit (plus de deux cents) et bien d'autres que nous avons négligés.

L'article *Dieu* que nous avons choisi est un des plus riches, mais il ne faudrait pas le croire exceptionnel ; d'autres (abîme, âme, mort, nuit, oiseau) seraient plus riches encore ; beaucoup d'autres (aile, astre, eau, étoile, fleur, homme, hydre, infini, ombre, œil, pensée, peuple, spectre, tombe, vent, vie) le seraient au moins autant. D'autres (araignée, aile, aurore, ciel, chien, comète, destin, doute, drame, échelle, éclair, hymne, jour, loi, lune, mal, monde, monstre, mot, mur, nuage, océan, puits, rayon, rire, roue, semer, serpent, soleil, strophes, etc...) offriraient soit une liste aussi longue de citations, soit des métaphores aussi surprenantes que l'article *Dieu*. Notre exemple pourrait donc être remplacé ou renforcé par beaucoup d'autres ; il est normal et concluant.

On voudra bien remarquer que notre but en faisant cette collection c'est de pouvoir juger sur pièces un système d'expression, commun plus ou moins à tous les poètes, et non pas de porter un jugement quelconque sur la poésie de Victor Hugo ; elle reste en dehors du débat et ce n'est

pas sur les fragments qui suivent qu'on en prendrait une juste idée : séparés de leur contexte, ils ne gardent rien d'entier, ni sentiment, ni mouvement, ni même parfois, malgré nos efforts, rythme et syntaxe. Il n'y reste que la métaphore, sans rien qui la prépare, l'explique et la mette en valeur, ce qui restreint évidemment la portée des conclusions que nous serons autorisés à en tirer.

II

Métaphores sur le thème « Dieu »

1° Définitions métaphoriques. — Il est tout simple de remplacer le mot *Dieu* par le nom d'un des attributs divins, c'est ainsi que *l'Eternel* est devenu le synonyme courant de Dieu ; pour Victor Hugo, Dieu c'est surtout *l'Infini*, et comme les concepts ne lui offrent de sens que s'ils sont représentés par une image, l'infini c'est l'immensité visible et l'immensité sous un aspect saisissant et terrible, l'immensité en profondeur, la possibilité d'une chute inouïe, l'*abîme*, le *gouffre*. Rarement, quand il fait un effort d'expression abstraite il écrit un vers comme celui-ci :

> L'infini conscient que nous appelons Dieu
> (*Légende, Elégie des Fléaux.*)

Au contraire les mots concrets et mystérieusement effrayants, *abîme*, *gouffre*, reviennent sans cesse dans ses vers.

> *Gouffre* mystérieux d'où sort une fumée
> D'hommes, d'êtres et de soleils !
> (*Légende.* LIX.)

> ....otus les jupiters
> Echoués dans notre âme obscure sur la grève
> De Dieu, *gouffre* où le vrai flotte et devient le rêve.
> (*Légende.* XLVI.)

Et l'on remarquera que le premier de ces gouffres est un volcan, le second un océan.

Autre idée de Dieu, il est l'*Inconnu* et il habite l'*abîme* (car l'abîme, qui est souvent Dieu même, est souvent aussi le ciel ou l'enfer, ou l'océan, ou le mal, etc...) Il est « l'Ignoré formidable » et sa statue la plus ressemblante doit être

> ....d'un voile insondable vêtue,
> Et de la tête aux pieds ce voile descendra.
>
> (*Légende*. XLIII.)

Il est le *Voilé ;* il se cache

> Sous les faits qui sont ses *voiles*
>
> (*Légende*. XXXIII, *Aux Rois*.)

Il est le *Masqué*.

> ......Dans cet abîme
> D'astres et de ciel bleu
> Où le *Masqué* se montre, où l'inconnu se nomme.
>
> (*Contemplations*. VI, 6.)

Ailleurs le masque est plus précisément indiqué ; ainsi les chefs-d'œuvre des hommes, c'est Dieu, déguisé en homme, qui en est l'auteur.

> Dieu *de l'homme s'est vêtu...*
> L'homme n'est pas autre chose
> Que le *prête-nom* de Dieu...
> C'est Dieu *sous un pseudonyme*,
> C'est Dieu *masqué*, mais c'est Dieu.
>
> (*Chansons des Rues*. II, III, 5.)

Plus précis encore, Victor Hugo nous montre Dieu avec un faux nez,

> Le roi, ce faux nez auguste
> Que le prêtre met à Dieu.
>
> (*Chansons des Rues*, I, VI, 17.)

Dieu est encore l'*énigme*, le *sphinx ;* mais plus souvent l'énigme est distincte de lui :

La sinistre visière au fond des cieux baissée
(*Légende. Eviradnus.*)

ne semble pas être Dieu même. D'ailleurs il y a dans l'esprit du poète une association habituelle entre le mystère, la nuit et le mal ; le mystère tout seul ne peut donc pas être pour lui une représentation convenable de la divinité. Et puis Dieu est-il tant que cela l'*Inconnu* pour lui qui a toujours proclamé comme l'évidence même l'existence et la bonté de Dieu ?

Et pour être *Mystère*, il n'est pas moins *Soleil.*
(*Légende.* XLIII.)

Il est même dans ses vers bien plus et bien plus souvent soleil que mystère. Aussi trouverons-nous en abondance les métaphores : Dieu est la *lumière*, la *clarté*, le *jour*, le *rayon*. Dieu est *l'azur*

.......le seul azur dont le monde ait besoin.
(*Cont.* VI, 5.)

Dieu est le *feu*, le *foyer*,

Il est le feu qui va devant l'armée humaine.
(*Légende.* XLIV.)

Il est le *soleil*, « l'astre unique », (*Cont.* III, 20.)

Dieu, *foyer du vrai jour* qui ne luit point aux yeux,
Mystérieux *soleil*..........
(*Feuilles d'Automne.* VII.)

Il est même l'*étincelle*, par la grâce de l'antithèse,

Dieu, soleil dans l'azur, dans la cendre, étincelle.
(*Cont.* VI, 26.)

Les métaphores Dieu-*lumière*, *foyer, soleil* sont éternelles, et c'est justement leur tort, aussi le poète les prodigue-t-il avec négligence ; parfois même il se contente d'y faire allusion « le diable est la nuit de Dieu ». (*L'Homme*

qui rit.) Il sous-entend l'image trop connue : Dieu est le jour. Mêmes raccourcis imprévus qui font d'une banalité une expression neuve :

> ....Chauffez à Dieu votre âme
> (*Cont.* III, 29.)

> Dieu tranquille et lointain dore à travers la brume
> Toute cette colère et toute cette écume.
> (*Légende.* XLIV.)

> Ces occultations redoutables de Dieu.
> (*Les Quatre Vents.* I, 4.)

Même rajeunissement de l'image par un développement plus imprévu encore ; c'est ainsi que la métaphore Dieu-soleil remplit les quarante-cinq derniers vers de ***Religions** et Religion*.

> ....Regarde, âme, il a son solstice,
> La conscience, il a son axe, la Justice,
> Il a son équinoxe, et c'est l'Egalité.....

Il l'obtient même par le calembour : « *Numen Lumen* ». (*Cont.* VI, 25.)

2° Métaphores mythologiques. — Victor Hugo prend à partie Bossuet (*W. Shakespeare*, 3e Part. III, 3) pour ce mot : « Dieu tient dans sa main le cœur des rois. » — « Cela n'est pas pour deux raisons, dit-il ; Dieu n'a pas de main et les rois n'ont pas de cœur. » Evidemment la première des deux raisons n'est là que pour faire pendant à la seconde. Victor Hugo avait trop bien appris sa rhétorique pseudo-classique pour ne pas savoir que dans le style soutenu, Dieu a une main, rien qu'une ; et que c'est la droite.

> Sur sa crinière d'or passer *la main* de Dieu.
> (*Feuilles d'Automne.* V.)

> ......Seigneur, *votre droite* est terrible.
> (*Chants du Crép.* V.)

etc., etc... (1). Plus tard il s'émancipe au point de donner à Dieu deux mains (2)

> Ce que *les mains* de Dieu dans l'immensité sèment.
> (*Cont.* III, 10.)

Mais si louable que soit cette concession à la logique, elle n'autorise point Victor Hugo à railler les expressions mythologiques de Bossuet : la main, le doigt, le bras, l'œil, (toujours au singulier), la face, la voix, le souffle de Dieu. Tout cela se trouve chez Victor Hugo, comme chez tous les poètes et prosateurs qui ont parlé ou parlent de Dieu ; et ce qui le distingue des autres, c'est qu'à ces mythologies usuelles et inaperçues (3) il en ajoute d'autres, très nombreuses, toutes neuves, terriblement voyantes, auxquelles Bossuet aurait sans doute aussi trouvé à redire. Ainsi le Dieu de Victor Hugo a une

> *Oreille* d'ombre qui s'approche
> De tous les murmures d'en bas.
> (*Ch. des Rues.* II, III, 7.)

---

(1) Et en prose : (*Actes et Paroles*, I. Réponse à Saint-Marc Girardin), « Dieu qui tient dans *sa main* nos intelligences et nos destinées ». (*Ibid*, Liberté de l'Enseignement), « *la main* du parti clérical », « *l'œil* de l'Etat », etc.

(2) Il lui donne aussi deux yeux et *des* doigts au lieu de l'unique et banal *doigt de Dieu.*

> Renard, ne vois-tu pas *ses yeux* dans la broussaille ?
> . . . .
> .....*Ses doigts* font jaillir les effets de la cause
> Comme un noyau d'un fruit. (*Chât.* Lux.)
> Il donne sur les doigts du bon Dieu stupéfait. (*Quatre Vents.* I, 31.)

Ce qui n'empêche pas *le doigt de Dieu* de se trouver dans les *Chansons des Rues et des Bois* (I, 6,), dans les *Châtiments* (V, 8), dans les *Contemplations* (VI, 23), etc.

(3) Même quand il emploie ces métaphores usées, Victor Hugo ne les laisse pas toujours passer inaperçues :

> ....l'éther plein de bruits solennels,
> Tente dont ton *haleine* émeut les sombres toiles.
> (*Rayons et Ombres.* XLIV.)

Il a un front, un cerveau, un crâne :

Tandis qu'au fond, au fond du gouffre, au fond du rêve,
Blanchissant l'absolu comme un jour qui se lève,
Le *front* mystérieux du juge apparaîtrait.
(*Légende*. LX.)

..................le *front* même de Dieu,
(le ciel)...ce grand *cerveau* de l'abîme, où flamboie
Le lever effrayant des constellations.
(*Pitié suprême*. II.)

....le ciel plein d'étoiles
Ce dedans du *crâne* de Dieu.
(*Légende, Tout le Passé*.)

L'*œil de Dieu*, expression banale qui n'était plus une image pour personne, a été pour Victor Hugo une vision familière et une réalité visible : « L'aube, c'est l'*œil de Dieu* qui s'ouvre. » (*Ch. des Rues*. II, II, 2.) La vérité aussi est l'*œil* de Dieu.

Œil calme et suprême,
Qu'au front de Dieu même,
L'homme un jour creva !
(*Ch. du Crép*. XX.)

— Le méchant voit dans le tombeau,

La face vague et sombre et l'*œil* fixe de Dieu ;
(*Cont*. III, 26.)

bientôt même la *face vague* disparaît pour ne laisser qu'un *œil*, un grand œil ouvert et fixe qui regarde et qui est Dieu, et voilà bien la mythologie volontiers monstrueuse qui est propre à Victor Hugo (1) : « Dieu... *œil* de feu. » (*Ch. des Rues*. II, III, 7.)

---

(1) Une question se pose à propos de cette monstruosité, si chère au poète qu'elle tient une place considérable dans son œuvre d'écrivain et toute la place dans son œuvre de dessinateur. Une bonne part de ses monstres n'a-t-elle pas pour unique origine la *réalisa-*

L'*œil* mystérieux qui nous regarde tous.
(*Rayons et Ombres.* XLIV.)

Car la création est devant. Dieu derrière.
L'homme du côté noir de l'obscure barrière,
Vit, rôdeur curieux.
Il suffit que son front se lève pour qu'il voie
A travers la sinistre et morne claire-voie
Cet *œil* mystérieux.
(*Cont.* VI, 9.)

C'est cet œil qui regarde Caïn « dans l'ombre fixement » et qui le suit jusque dans la tombe, et qui, étant Dieu, est aussi la *conscience*, puisque

Ma conscience en moi, c'est Dieu que j'ai pour hôte (1).
(*Année terrible.* Juillet, XII.)

Détruire Dieu, ce serait « crever l'*œil* de l'abîme » (*Cont.* III, 30), cet « *œil* sans paupière et sans sommeil » (*Légende.* LIX).

Il est l'*œil* gouffre ouvert au fond de la lumière.
(*Dieu ; l'Ange.*)

---

tion inconsciente des tropes et des métaphores pseudo-classiques ? Tout ce qu'exprime une phrase écrite, si métaphorique qu'elle soit, devient pour Victor Hugo une réalité sensible : est-il question d'argent *jeté par la fenêtre ?* Victor Hugo le voit jonchant la rue

Comme l'or d'un prodigue *épars sur le pavé.* (*Orientales.* XVI.)

A une imagination ainsi faite, la rhétorique pseudo-classique fournit une collection de monstres toute prête, avec sa mythologie qui donne à toute chose des parties du corps humain, les arbres ayant des ***bras***, les montagnes des ***fronts***, les maisons des ***yeux*** ; avec ses tropes (partie pour le tout, singulier pour le pluriel, etc.) la personne réduite à la ***tête***, le visage au ***front***, les sexes supprimés, tout le monde ayant le même ***sein*** et le même ***flanc***, les êtres estropiés n'ayant plus qu'***un bras***, une ***main***, ***un*** doigt, un œil, etc....

(1) Conséquence logique : si cet hôte s'endort en nous, plus de conscience, voilà l'homme méchant :

Qu'est la méchanceté ? C'est de la léthargie,
Dieu dans l'âme endormi. (*Légende. L'épopée du ver.*)

Enfin cet œil sans visage et sans paupières subit une dernière simplification, et c'est une *prunelle* qu'aperçoit le Titan Phtos :

Il regarde, éperdu le vrai, ce précipice.
....Il finit par distinguer au fond....
Dans on ne sait quelle ombre énorme, une *prunelle* (1).
(*Légende.* IV.)

Naturellement cet œil a un *regard* qui est soit l'aurore, soit l'été, l'éclair, le rayon, le jour, etc.

L'été c'est le *regard* de Dieu (*Voix int.* V.)
L'éclair est son *regard* autant que le rayon. (*Cont.* VI. 26.)

Il a des larmes qui sont les hommes :

Dieu ! vie, abîme, espoir, grand œil mystérieux
D'où tombe l'homme, cette larme.
(*Quatre Vents.* I, 2 *Voix dans le ciel.* Voir aussi *Cont.* VI, 22.)

Les larmes appellent le sourire, inévitable antithèse ; Dieu a un sourire aussi.

Dieu qui vous éblouit à l'heure du réveil
De ce prodigieux *sourire*, le soleil. (*Cont.* VI, 5.)

Le sourire appelle le baiser.

L'homme sent à la fois...............
La morsure du ver de terre au fond de l'ombre,
Et le baiser de Dieu. (*Cont.* VI, 6.)

---

(1) Nous avons vu que Dieu est l'*abîme* et habite l'*abîme* ; de même Dieu est *prunelle* et peut habiter une *prunelle*. C'est ainsi que

La Vierge porte.................
Sa cruche sur son front et Dieu dans sa prunelle.
(*Quatre Vents.* I, 13.)

Et le *Parisien du Faubourg* (*Quatre Vents.* III, 51) nous apparaît :

Ayant l'homme sous son aile,
Et dans sa prunelle Dieu !

Dieu a un pouls ; c'est la comète, (1) qui est

Du pouls divin le battement sublime. (*Légende.* XXXV.)

etc.......

Victor Hugo nous montre souvent aussi la *face*, la *bouche*, le *pas* de Dieu : « Le progrès, c'est le pas de Dieu. » (*Actes et Par.* III. Paris et Rome.) Voici même l'*ombre* de Dieu : les peuples verront sur le ciel

Passer et repasser l'ombre immense de Dieu.
(*Odes et Ballades.* IV, 13.)

Ce quelqu'un d'inconnu,
Dont on voit par moment passer l'ombre sublime
Par-dessus la muraille énorme de l'abîme.
(*Toute la Lyre.* VIII, 9.)

Victor Hugo nous a parlé d'une belle Bible

Où l'on voit Dieu le père en habit d'empereur.
(*Voix Int. A des oiseaux envolés.*)

Il ne donne pas à son Dieu d'aussi naïfs vêtements ; mais nous avons vu déjà qu'il le déguise

Dieu de l'homme s'est vêtu ;

il ne refuse pas de le vêtir plus sérieusement ; il lui donne une *robe* et un *manteau* précieux dont l'un des pans est l'*espérance :*

..... Il semble qu'on baise
Le bas de la *robe* de Dieu. (*Toute la Lyre,* III. 15.)
Et tenez encor l'espérance,
Ce *pan du manteau* du Seigneur. (*Rayons et Ombres,* I.)

---

(1) La comète est aussi sa messagère

................la traînée effrayante du feu,
Qui vient vers l'homme avec un message de Dieu.
(*Quatre Vents.* III, 51.)

En bon classique, épris d'alliances de mots, il lui taille des habits en pleine abstraction ; et tout de même que le Dieu de Chapelain est « vêtu de splendeur » (*La Pucelle d'Orléans*, I), de même le Dieu de Victor Hugo est « de sagesse vêtu » (*Légende. Sacre de la femme*) ; et de ces deux poètes le meilleur classique est visiblement Hugo, car si les deux alliances de mots doivent être classées ex æquo, il a sur Chapelain l'avantage d'avoir enjolivé la sienne d'une inversion. Mais voici quelques accessoires peu classiques et que n'aurait pas inventés Chapelain. C'est d'abord l'*épée* de Dieu, bien différente du traditionnel *glaive de Dieu*,

L'océan calme, c'est le plat de son *épée*. (*Légende.* XLIV.)

Voici une *couronne*, l'aurore :

Ce Dieu que *couronne* l'aurore. (*Légende.* XLIV.)

— autre couronne : il est

Le juge au front duquel le soleil luit.

Maintenant une *tiare* :

Le soleil et le soir tous les astres ! car Dieu
Montre le jour sa face et la nuit sa *tiare*.
(*Th. en lib. L'Epée.*)

Sa *tiare* splendide est une ruche immense,
Où des roses soleils apportant la semence
Et de l'astre apportant le miel,
Essaim de flamme ayant le monde pour Hymètes,
Mouches de l'infini, les abeilles comètes
Volent de tous les points du ciel.
(*Légende.* XLIV. Voir *Quatre Vents.* I, 13, et *Cromwell.* III, 17.)

Dieu a encore pour parures les étoiles filantes qui sont à la fois les

Vagues flammes de son front,

les

Escarboucles éphémères de l'obscure éternité,

et la

Braise énorme que disperse
L'encensoir de l'infini. (*Ch. des Rues.* I, III, 7.)

Elles sont aussi les armes du

..... Sabaoth irrité
Qui lapide avec des astres
Quelque soleil révolté. (*Ibid.*)

Une autre étoile, l'étoile-poésie, sert à Dieu, nouveau David, pour abattre le géant-nuit ; l'étoile dit :

Je suis le caillou d'or et de feu que Dieu jette,
Comme avec une fronde, au front noir de la nuit.
(*Châtiments.* VI, 15.)

Dieu a un *miroir*

L'âme qui réverbère Dieu. (*Cont.* III, 30.)

Il a une *lampe*, pour éclairer les hommes, il la donne à la conscience qui marche devant le poète

La *lampe* de Dieu dans la main. (*Quatre Vents.* III, 36.)

Dieu a un lit, il a aussi une *couche*, meuble identique, mot plus noble (le lit ou la couche de Dieu est une figure biblique qu'on retrouve dans Bossuet).

Ame qui n'a dormi que dans le *lit* de Dieu. (*Cont.* VI, 8.)
...............celle avec qui j'ai dormi
O Seigneur, a quitté ma *couche* pour *la vôtre.* (*Légende. Booz.*)

Dieu a pour mesurer le temps, un *sablier*, une *clepsydre*, un *cadran* et un *calendrier*.

L'océan goutte à goutte en sa *clepsydre* pleure.
(*Légende.* XLIV.)

Tout Sahara, tombant grain à grain, marque l'heure
Dans son effrayant *sablier*. (*Ibid.*)

...L'homme a le droit de toucher au *cadran*
Et de mettre le doigt, quand la justice pleure,
Sur l'aiguille de Dieu trop lente à marquer l'heure.
(*Th. en lib. L'Epée.* III.)

Son année est sans fin. . . . .
Les constellations sont des mouches posées
Sur l'énorme *calendrier*. (*Légende*, XLIV.)

Dieu a pour rendre la justice une *balance*.

Il tient une *balance* énorme en équilibre.
(*Ibid.* Voir aussi *Sultan Mourad.*)

Nous n'insisterons pas sur le *temple* de Dieu qui est l'univers ou encore l'âme d'un grand homme. *Temple* est noble, banal et bon pour les *Odes et Ballades*. Victor Hugo, devenu vieux et hardi, ose écrire *église* (sans cesser d'écrire aussi *temple*, car il conserve jusqu'à la fin tous les mots nobles à la réserve, unique je crois, de *coursier*), il ose décrire « la verte *église* au bon Dieu......., l'*église* en fleurs » qui a pour flèche une rose trémière, pour autel un caillou rayonnant,

Lamé d'argent par la limace
Et brodé d'or par le genêt ;

et l'architecture, l'assistance et la cérémonie sont peintes en cent soixante-douze octosyllabes qu'on peut lire au 1er chapitre du livre II des *Chansons des Rues et des Bois.*

Vers le même temps où il faisait officier un papillon dans cette église pour rire, le poète parlait d'un autre ton au mystérieux Hermann.

L'église, c'est l'azur, lui dis-je,. . . . . .
. . . .
La lune à l'horizon montait, hostie énorme,
. . . .
Je lui dis : Courbe-toi, Dieu lui-même officie
Et voici l'élévation. (*Cont.* VI, 20.)

A cet officiant il faut de l'encens :

> **La nature est l'encens, pur, éternel, sublime ;**

Et l'encensoir merveilleux qui sera capable et digne de faire monter toute la nature en odorante fumée ? C'est Victor Hugo :

> **Moi, je suis l'encensoir intelligent et doux.**
> (*Quatre Vents.* III, 48.)

Dieu a des drapeaux, ce sont les

> **Nuées, les drapeaux de l'immensité.** (*Légende.* LXIV.)

Dans le style traditionnel Dieu a un trône ; il a un *fauteuil*, dit le poète en un moment d'ironie, et fatigué d'avoir créé le monde en six jours,

> **Dieu s'est laissé tomber dans son *fauteuil* Voltaire.**
> (*Religions et Religion.* I, 1.)

Il a le *triangle* mystique dont les hommes ont fait le couperet de la guillotine.

> **Ils ont mis ton *triangle* entre deux pieux funèbres**
> (*Quatre Vents.* I, 17.)

Il a l'étrange *trompette du Jugement* forgée par quelqu'un de suprême,

> **Avec de l'équité condensée en airain,**

et si grande !

> **Sa dimension vague, ineffable, spectrale,**
> **Sortant de l'éternel entrait dans l'absolu.**

Voilà les concepts d'éternité et d'absolu devenus métaphores et alliances de mots !

On est un peu surpris de trouver en possession de Dieu un *compas* ; mais n'en avait-il pas besoin pour tracer sur le ciel la route des astres ?

. . . . des soleils ont jailli
Des trous qu'au firmament en s'y posant dans l'ombre
Fit la pointe de ton compas. (*Cont.* VI, 17.)

A ce compas il faut joindre un *pivot :*

Jéhovah, qui ne dessaisit pas
L'immuable pivot et l'éternel compas ! (*Cromwell.* III, 17.)

Auriez-vous pensé que Dieu eût besoin d'une *serrure ?* Oui, pour enfermer la haine et le mal, dit le poète.

Dieu met quand il lui plaît sur l'orage et la haine,
Sur la foudre, forçat dont on entend la chaîne,
La sainte *serrure* des cieux,
Et, laissant écumer leurs voix exténuées,
Ferme avec l'arc-en-ciel courbé dans les nuées
Ce *cadenas* mystérieux. (*Légende.* XLIV.)

Pour garder ses prisonniers cette splendide serrure doit suffire. Au besoin Dieu pourrait y ajouter un *gendarme :*

Hâtant son lourd cheval dont le pas se rapproche,
Muet, pensif avec des ordres dans sa poche
. . . .
Arrive l'avenir, le *gendarme* de Dieu.
(*Châtiments.* IV, 13.)

Il a une *solitude*, la nature

O nature, ... *solitude* de Dieu. (*Cont. A celle*. . . .)

Il a enfin une merveilleuse maison, le paradis. On ne peut ici parler qu'en passant et pour mémoire des paradis et des enfers de Victor Hugo ; il a créé un enfer très ingénieux, dont il donne le détail dans la *Bouche d'Ombre ;* cet enfer n'est pas éternel car le poète optimiste voit toujours le pardon et le bonheur à la fin des temps, et il raille l'enfer chrétien, le Dieu *croquemitaine* dont le

. . bonheur est d'avoir un enfer
A remuer avec une fourche de fer. (*Rel. et Rel.* I, 2.)

L'enfer, c'est l'homme, hélas ! mouché par Dieu morveux (1).
(*Th. en lib. Les Gueux.*)

Quant aux paradis, on en trouve chez lui à la douzaine ; c'est tantôt un palais, tantôt le ciel, nuages et soleils, tantôt une tente aux riches couleurs.

Un jardin bleu rempli de lis qui sont des astres,
Et d'étoiles qui sont des fleurs ; (*Cont.* III, 14.)

tantôt un lieu d'ineffable mystère

....une porte fermée
Sous laquelle passait un jour mystérieux.
(*Légende. Le Parricide.*)

ou le

.....tabernacle terrible
De l'inconnu. (*Cont.* VI, 2.)

ou

Cette radieuse et bleue éternité
Dont l'âme humaine est l'hirondelle. (*Cont.* IV, 17.)

tantôt c'est l'amour :

Le Paradis, quel piège !
L'amour est le profond jardin,
Au fond duquel est Dieu caché.
(*Quatre Vents.* II, *Marg.*)

etc., etc. L'on y entend des musiques sublimes, « l'hosannah », les chœurs des anges, et aussi de moins éthérées, puisque

Le craquement du lit de sangle
Est un des bruits du paradis. (*Ch. des Rues.* I, II, 4.)

Le monde spectacle et Dieu spectateur ou Dieu poète, c'est une image antique, aussi Victor Hugo s'en joue ; il est

(1) Dans le même ordre d'images :

Le grand ciel étoilé, c'est le *crachat* de Dieu. (*L'Ane.* 2.)

L'habitùé de l'*orchestre divin*

dont la forêt est la « basse énorme » (*Cont.* I, 27.)

Où le chêne chuchote et prend sa contrebasse,
L'eau sa flûte, et le vent son stradivarius. (*Quatre Vents.* I, 13.)

Le concert est parfois plus sublime :

Et l'océan farouche et l'âpre ouragan chantent
Chacun leur strophe à l'infini. (*Légende.* XLIV.)

Outre ses musiciens, Dieu a des *gladiateurs.*

Tous les combattants des idées,
Tous les *gladiateurs* de Dieu ; (*Cont.* VI, 23.)

Il a le « grand *théâtre* du Bon Dieu » pour lequel il fait des poèmes où les fleurs des champs jouent leur rôle, et qui n'échappent pas à la critique des classiques :

Le faux art......
Lâche le critique Le Nôtre
Sur le poète Jéhovah.

Jéhovah est romantique, ses œuvres sont touffues et désordonnées, Le Nôtre les élague, et donne à ses arbres des formes d'orange ou de pain de sucre (*Chanson des Rues.* II, III, 7). Dieu donne aussi des rôles aux hommes.

Jouer la comédie est le faible de Dieu ;
C'est un *poète* et l'homme est sa marionnette.

il a pour machiniste le destin (*Légende.* XXXIII). Mais il est aussi lui-même un *merveilleux machiniste* (*Napoléon le Petit*). Il est même une fois *souffleur.*

Le Monde est un immense opéra rococo
. . . .
En vain le rossignol, infortuné ténor,
Dans l'espoir de changer sa vieille cavatine,
Interroge.........
Ce Dieu triste *caché dans le trou du souffleur?*
(*Quatre Vents.* I, 42.)

Mais le plus souvent il est le *poète ;* la nature est le « poème de Dieu » (*Voix Int*, 22) ; Dieu fait

> ....un poème avec des variantes ;
> Comme le vieil Homère il rabâche parfois,
> Mais c'est avec les fleurs, les monts, l'onde et les bois.
> (*Cont.* V, 23.)

Voici sans doute le papier sur lequel s'écrit ce poème champêtre :

> Le grave laboureur fait des sillons, et règle
> La page où s'écrira le poème des blés. (*Cont.* VI, 10.)

Ce doit être un poème latin, car

> L'homme est le *dactyle*
> De l'*hexamètre* de Dieu. (*Ch. des Rues.* II, II, 5.)

Ce poème, Dieu l'écrit encore avec son doigt sous le crâne des génies enfants.

> Son effrayant doigt invisible
> Ecrit sous leur crâne la Bible
> Des arbres, des monts et des eaux. (*Cont.* VI, 23.)

Il y a

> Un mot que Dieu seul peut écrire. (*Cont.* VI, 6.)

Il faut que « le cœur brûle » pour que l'homme puisse

> Lire ce qu'écrit le Seigneur. (*Rayons et Ombres.* XL.)

Le temps n'est plus

> Où l'homme *corrigeait le manuscrit* de Dieu
> (*Quatre Vents.* I, 13.)

et pourtant ne reste-t-il pas dans la création le mal,

> . . . . . . .énigme étrange,
> *Faute d'orthographe* de Dieu ? (*Ch. des Rues.* II, II, 4.)

Le livre qu'il écrit est énorme.

Les versants du Sina sont de son vaste livre
Le pupitre démesuré. (*Légende.* XLIV.)

Il est facile à lire :

. . . . je n'ai pas besoin
De vos religions ; je lis Dieu sans lunettes.
(*Th. en lib. Mangeront-ils ?*)

La Nature est un livre écrit par Dieu, l'homme en est un autre :

Tout homme est un *livre* où Dieu lui-même écrit. (*Cont.* I, 6.)

Et l'homme est un auteur aussi dont Dieu lit le livre.

Tant que l'homme vit, Dieu pensif lit son *livre*,
L'homme meurt quand Dieu fait au coin du *livre* un pli.
(*Cont.* VI, 3.)

Dieu lui-même est un livre : un enfant de génie prend

Dieu pour *livre* et les champs pour grammaire.
(*Rayons et Ombres.* XIX.)

Ailleurs il n'est plus qu'un *hémistiche*, encore est-ce l'hémistiche d'un vers faux, qui est l'homme :

Ce vers faux a Satan et Dieu pour *hémistiche.* (*L'Ane.* IX.)

Enfin il n'est plus qu'une *syllabe* pour le sceptique, qui

Elide volontiers Dieu *syllabe* inutile.
(*Religions et Religion.* I, 9.)

Dieu est le maître dans tous les arts. Il est le grand *architecte* :

Elle apercevait Dieu *construisant* l'avenir. (*Chât.* V, 11.)

il est aussi *statuaire ;* la chair de la femme est de la

Boue où l'on voit les doigts du *divin statuaire.*
(*Légende. Sacre de la femme.*)

Dieu prit sa plus molle argile,
Et son plus pur kaolin

pour faire le *doigt de la femme* (*Ch. des Rues.* I, vi, 1). Ailleurs il est un pauvre sculpteur qui

N'a pas le moyen de changer d'ébauchoir

et qui fabrique tous les types humains

Avec la même terre glaise. (*Quatre Vents.* I, 42.)

Il faut bien aussi qu'il soit *peintre*

Pour peindre l'aube à fresque au mur noir de la nuit.
(*Rel. et rel.*, I, 1.)

Dieu est de toute antiquité le *pasteur;* aussi Victor Hugo dit-il en style biblique que Dieu est

Le Bon Pasteur qui suit sa brebis égarée
(*Feuilles d'Automne.* XXXVII.)

et il s'en tient à peu près là ; la vieille métaphore ne lui fournit que quelques périphrases ou menues chevilles ; c'est ainsi que l'humanité devient pour lui « le troupeau que Dieu mène » et que mordent les tyrans (*Cont.* VI, 6). D'ailleurs les paysans que Victor Hugo a vus sont plus laboureurs que bergers ; donc le Dieu de Victor Hugo laboure ; il

Laboure le génie avec cette charrue
Qu'on nomme Passion (*Voix int.* XXX.)

et Victor Hugo avait été trop frappé par

Le geste auguste du semeur

pour ne pas le prêter à Dieu de préférence à tout autre. Dieu est l'éternel semeur, et Dieu nié par l'homme c'est « le *semeur* nié par la *semence* ». (*Cont.* VI, 6.)

. . . . sait-on
Ce que les mains de Dieu dans l'immensité *sèment ?*
(*Cont.* III, 10.)

Le ciel est le champ où il sème :

. . . . ces champs
Où Dieu n'avait encore *semé* que des couchants,
Et *moissonné* que des aurores. (*Légende.* LVIII.)

Et les étoiles filantes sont

Ses *semailles* de soleil. (*Ch. des rues*, I, III, 7.)

— Par une contradiction dont nous avons déjà vu des exemples, Dieu, *semeur*, peut aussi être *semé ;* et même (étrange agriculture) l'art

En semant la nature à travers l'âme humaine,
Y fera germer Dieu. (*Voix int.* XXIX.)

— Le semeur espère *moissonner*, il doit avoir une *faucille.*

Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait
. . . .
Quel Dieu, quel *moissonneur* de l'éternel été
Avait en s'en allant négligemment jeté
Cette *faucille* d'or dans le champ des étoiles.
(*Légendes. Booz.*)

Dieu a encore une *faux* à sa disposition, celle de la mort ; Victor Hugo a vu ce spectre faucher les hommes, et derrière lui,

Un ange souriant portait la *gerbe* d'âmes
(*Cont.* VI, 16.)

Autre gerbe divine :

Tous les cœurs, toutes les pensées
. . . .

Ne font plus qu'un faisceau superbe,
Dieu prend pour lier cette *gerbe*
La vieille corde du tocsin. (*Chât. Lux.*)

Après la récolte il faut *vanner* le grain.

O Dieu, qui *vannes* l'homme aux trous noirs de ton *crible*.
(*Pitié suprême*, X.)

Le *crible* de Dieu, c'est le ciel dont les trous lumineux sont les étoiles (Voir *Cont.* VI, 9. — *Quatre Vents*, I, 25. — etc...) Victor Hugo confond souvent *crible* et *van* ; il sait aussi les distinguer.

Sabaoth vannerait dans un *van* de douleur
Le monde, et l'homme seul passerait par le *crible* !
(*Dieu*. II.)

Rappelons quelques-uns des états divers que Victor Hugo prête métaphoriquement à Dieu. *Ouvrier* :

L'homme est l'outil, Dieu seul est l'*ouvrier* de l'œuvre.
(*Légende*. LV.)

Forgeron :

Dieu, le grand *forgeron*, avec son marteau noir,
. . . .
Sur l'*enclume* d'airain que nous nommons l'azur,
Bat l'ombre, la nuit, l'homme en deuil, l'abîme obscur ;
Les *étincelles* sont des astres (1).
(*Quatre Vents*, III, 27.)

Monnayeur :

Dieu « met sa *marque* » sur les hommes : Croyez-vous, dit le poète, que la mort, si elle

(1) Ces vers furent d'abord écrits pour une pièce des *Contemplations* (VI, 22) ; on peut en lire sur le manuscrit de ce recueil deux rédactions biffées toutes les deux. Voici la première :

Dieu dans son mortier sombre où tout coule et ruisselle
Pile l'ombre et la nuit, et l'astre est l'étincelle.

N'y reconnaissait pas l'*effigie* éternelle,
Recevrait le *liard* humain? (*Légende*. XLIV.)

Tapissier :

Le ciel, bleu pavillon par Dieu même construit,
Qui, le jour, emplissant de plis d'azur l'espace,
Semble un dais suspendu sur le soleil qui passe,
Et qui ne laisse voir ses clous d'or que la nuit.
(*Feuilles d'Automne*. XXXIV.)

Il faut pour faire un ciel bien des *rouleaux* d'azur.
(*Religions et religion*, I, 1.)

Joaillier : Il fit

D'un seul *saphir* la coupole du ciel (*Rel. et rel.* I, 1.)

Horloger :

Dieu, ce grand Bréguet
(*Chanson des rues*, I, VI, 18.)

L'*aiguille* de Dieu trop lente à marquer l'heure
(*Théâtre en liberté. L'Epée.*)

Dieu regarde tourner la nature, *machine*
Qu'il domine accroupi comme un magot de Chine.
Et cela va si mal et c'est si mal bâclé
Qu'on dirait par moments qu'il a perdu la *clef*.
Quelque jour l'araignée emplira de ses toiles
L'*horloge* du matin, du soir et des étoiles.
(*Quatre Vents*, I, 42.)

Ce n'est là qu'une plaisanterie ; mais Victor Hugo dit sérieusement des choses analogues. La création est une machine créée par Dieu, dirigée par Dieu, mais dont le maître ne fait pas tout ce qu'il veut. La toute-puissance, comme tout concept ayant le caractère de l'absolu, n'entre pas dans l'esprit du poète, qui ne comprend les choses qu'en les opposant ; l'absolu exclut le dualisme et l'antithèse. Aussi de même que l'Infini est pour lui l'immense profondeur du gouffre, la toute-puissance est une puissance énorme, mais bornée tout de même, et par là ce providentialiste convaincu arrive à des métaphores fatalistes :

. . . . . la création est une grande *roue*
Qui ne peut se mouvoir sans écraser quelqu'un
. . . .
Vous ne pouvez avoir de subites clémences
Qui *dérangent* le monde, ô Dieu, tranquille esprit.
(*Cont.* IV, 15.)

Allumeur :

Cet *allumeur* de soleils (*Légende.* XLIV)

par opposition à l'allumeur des quinquets de théâtre.

Belluaire :

Du monstre Océan. (*Légende.* XLI.)

Cocher :

Le monde a pour *cocher* ce Dieu. . . . . .

Le plus curieux, c'est que ce même monde a pour *cheval* la Providence :

Hélas ! la Providence étant une haridelle,
Tout va mal ! . . . . . . (*Th. en liberté. Les Gueux.*)

Après ce style plaisant, voici la même métaphore en style sublime :

L'invisible *cocher* des sept astres du pôle.
(*Rel. et rel.* I, 9.)

Anier :

Dieu. Le monde. *Anier* triste et mauvaise bourrique.
(*Rel. et rel.* I, 4.)

Jardinier :

Cieux où le *jardinier* éternel se promène
Versant les fleurs, la vie et la joie à la plaine
Des cribles du nuage opulent arrosoir.
(*Th. en liberté. La Forêt mouillée.*)

Valet :

Le *valet* du coffre-fort de l'homme. (*Légende.* XLIV.)
. . . . . un *porte-arquebuse*,
Debout derrière Charles neuf.
(*Quatre Vents,* III, 50.)

. . . . Si j'avais un *valet*
Maladroit comme Dieu, laissant par la fenêtre
Tomber le pot de fleur où le lys vient de naître
Et cassant un destin charmant sur le pavé. . . . .

(*Quatre Vents.* II, *Margarita.*)

Le *pauvre :*

Parce qu'on a laissé Dieu manger sous sa table

(car Dieu c'est ici

Le pauvre qui contient l'Eternel tout-puissant.)

(*Cont.* VI, 23.)

Propriétaire ? — Sans doute puisqu'il a une forêt,

L'obscur *taillis* des êtres et des choses

où rôde

Satan, ce braconnier de la *forêt* de Dieu.

(*Légende. La Vision d'où...*)

Il a aussi une maison dont la cave est l'enfer, et le plafond le ciel

Sa *cave* à son *plafond* jette un reflet de flamme.

(*Rel. et rel.* I, 2.)

Dans cette maison il y a quelque chose à prendre, et même le devoir de l'homme est d'aller l'y prendre en se risquant

Sur l'échelle qui monte aux astres

jusqu'au seuil

Que garde la meute livide
Des noirs éclairs,

pour

Conquérir son propre mystère
Et *voler* Dieu. (*Cont.* VI, 2.)

Dieu est encore le « *millionnaire* d'étoiles ». (*Misérables.*)

. . . . l'*alchimiste* inconnu, le Voilé. (*L'Ane.* II.)

— Un *passant*, et ce n'est pas la moins surprenante métamorphose de celui qui *demeure* (1) :

> *Ce passant*, ce pasteur, ce pèlerin, c'est Dieu.
> (*Feuilles d'Automne*. XXXVII.)

— Un *fantôme* :

> Spectre, tu paraîtras devant le grand *fantôme*.
> (*Toute la Lyre*. VIII, 2.)
>
> Le grand *fantôme* d'ombre au fond du cachot bleu
> (*L'Ane*. 8.)

— il est pour le sceptique,

> L'*idiot* éternel que l'immensité porte,
> Et qui rêve, ayant l'ombre en sa prunelle morte,
> Au cou ce goître, l'univers. (*Légende*. XLIV.)

N'est-il pas un malade

> Dont le pape est le ver solitaire (*Th. en liberté*)

ou courbaturé par la fatigue de la création et

> Pris d'un vieux rhumatisme incurable à l'échine.
> (*Rel. et rel.* I, 1.)

N'est-il pas *débiteur*, tantôt solvable, tantôt non.

> Qui donne aux pauvres *prête* à Dieu. (*Voix Int.* V.
>
> Je suis le *créancier* tranquille de l'abîme
> . . . .
> L'éternel, l'infini, Dieu n'est pas *insolvable*.
> (*Année terrible*, juillet, XII.)
>
> Quand Dieu. . . . .
> M'escamote en avril le printemps qu'il me doit,
> *Mauvais payeur qui fait faillite aux échéances*.
> (*Th. en lib. Les Gueux*.)

L'homme qui critique le monde, comme jadis le paysan

---

(1) Vous qui passez, venez à lui car il demeure. (*Cont.* III, 4.)

Garo dans La Fontaine, prend Dieu pour quelque *commi voyageur* attendant ses ordres.

> Dieu formidable attend, ô ver de terre,
> Tes *commandes* dans l'infini !
> (*Légende*. XLIV.)

Dieu *reçoit son courrier* cacheté par le démon :

> Leur âme a des secrets que le démon cachète
> Et qu'un jour Dieu seul ouvrira.
> (*Légende*. XLIV.)

Il expédie soigneusement un colis contenant un empereur :

> Dieu, qui t'a mis au coche, écrit sur toi : fragile.
> (*Chât.* III, 12.)

Il s'intéresse aux modes féminines, et c'est lui qui suscita les couturières :

> La femme est un canevas
> Que dans l'ombre aux couturières
> Proposent les Jéhovahs. (*Ch. des rues* I, IV, 6.)

Il est même un peu couturier. C'est lui, dit le poète à une danseuse, qui

> Attache de sa main quelque chose qui brille,
> La paillette à ta jupe et l'étoile à son ciel.
> (*Toute la Lyre*. VII, 7.)

Il est *garde-chiourme* :

> Oui ton fauve univers est le *forçat* de Dieu.
> Les constellations, sombres lettres de feu ;
> Sont les marques du bagne à l'épaule du monde.
> (*Cont.*, VI, 26.)

Il est *tyran* :

> Le grelot des moutons y semble la marotte
> Dont l'animal, fou sombre, amuse Dieu *tyran*.
> (*Légende*. *Le Cid exilé*.)

Il est le *protégé* du bon bourgeois :

> Fier de sentir qu'il prend en sa dévotion
> Le peuple en laisse et Dieu sous sa *protection*.
> (*Quatre Vents.* I, 7.)

Il est effaré par les philosophes et les théologiens, ces essaims de sages,

> Qui volant, bourdonnant, harcelant l'infini,
> Feraient abriter Dieu sous une moustiquaire.
> (*Rel. et rel.* II.)

Il est *englouti* par les religions :

> . . . .
> Les religions sont des gouffres ;
> A leur surface on voit un mont,
> L'erreur, puis de grands lacs de soufre,
> Puis de l'ombre, et *Dieu triste au fond*.
> (*Quatre Vents.* III, 50.)

Dieu est *blanc* :

> Mais je voyais dans ces ténèbres
> La lointaine *blancheur* de Dieu. (*Toute la Lyre.* V, 7.)

Il est *bleu* :

> Le saphir. . . . .
> Est devenu *bleu* sous terre
> Tant il a contemplé Dieu. (*Toute la Lyre.* VII, 3.)

Il est *destitué*, *déserté*, *rectifié*, *réparé* par les hommes :

> Tout bien considéré, nous *destituons* Dieu.
> (*Toute la Lyre.* III, 16.)

> Ceux qui *désertent* Dieu dans le couvent profond.
> (*Quatre Vents.* I, 23.)

> Faire *rectifier* l'Eternel par un diacre.
> (*Toute la Lyre.* III, 16.)

> *Réparateur* obscur des lacunes de Dieu.
> (*Légende.* XXXIII.)

Il est (comment? c'est difficile à savoir) (1), « l'*aïeul* de l'infini ». (*Quatre Vents*. III, 50.)

C'est lui qui se *mettait à genoux* quand Galilée faisait amende honorable :

> La vérité criait : Je mens ! et Patouillet
> Semonçait Galilée, et Dieu *s'agenouillait*. (*L'Ane*, VII.)

Autre agenouillement :

> Vous qui montrez devant les rois le Tout-Puissant
> *Agenouillé*, *lavant les pavés* pleins de sang.
> (*Légende*. *Comte Félibien*.)

C'est lui qui louche quand les savants regardent mal

> Tant que Dieu louchera dans leurs regards obliques.
> (*L'Ane*. *Tristesse du philosophe*.)

Autres métaphores. — Dieu est un lion :

> Le lion qui me suit, c'est Dieu.
> (*Légende*. XVI, 1453.)

Il est un *arbre* :

> L'*arbre est Dieu*, l'homme est le lierre.
> (*Ch. des Rues*. II, III, 5.)

Et cet arbre n'est pas épargné par les chenilles (les superstitions) de sorte qu'il faut « *écheniller Dieu* ». (*Les Misérables*.)

Nous voici arrivés aux *choses* avec lesquelles les métaphores de Victor Hugo identifient Dieu, dans la quantité nous prenons pêle-mêle les suivantes. Dieu est un « éternel *jet de vie* » (*Ch. des Rues*. *Au cheval*. Fin). Il est *la base du temple* (*Le Pape*).

---

(1) Peut-être faut-il entendre : Dieu, l'aïeul qui habite l'infini ? Cf. *Art d'être grand-père* :

> Dieu, le bon vieux grand-père, écoute émerveillé.

Tout est le chiffre, il est la *somme*.

(*Art d'être grand-père.*)

De l'*équation Dieu* le monde est le binôme. (*Dieu.*)
Il est *la parallèle* éternelle de tout. (*Dieu.*)

Il est l'*amour*. (*Cont.* II, 14.) Le *rire d'un enfant*, « c'est Dieu visible ». (*Légende. Petit Paul.*) Il est « le grand *milieu* ». (*Préface de litt. et phil. mêlées.*) — Dieu

. . est un *lieu fermé* dont l'aurore a la clef.

(*Quatre Vents*. I, 26.)

Il est la *rive* et l'*aquilon* :

Que, flot sombre, il ait Dieu pour *rive*
Et, nuage, pour aquilon. (*Rayons et Ombres*, I.)

Il se décompose en deux *moitiés* qui sont *le pape et l'empereur*. (*Hernani.*) Dans l'avenir il sera rosée sur l'univers devenu *fleur :*

L'univers fleur et Dieu *rosée*.

(*Ch. des Rues. Au cheval.* Fin.)

Il est *verrou*, *boussole* et *moyeu* de roue,

L'enfer est un cachot avec Dieu pour *verrou*.

(*T. la Lyre*. VIII, 12.)

. . . . .La voile et la *boussole*
Votre âme et votre Dieu. (*F. d'A.* XXXIII.)

Ce Très-Haut tourne et change. Il est hydre, il est Dieu.
D'une roue insensée il est le noir *moyeu* (1). (*Rel. et rel.* I, 4.)

---

(1) L'axe qui passe par ce moyeu divin traverse aussi parfois Victor Hugo :

Comme si, par moment,
En moi, du front aux pieds, me mêlant au problème,
Le sombre axe infini qui passe par Dieu même
Tremblait confusément ! (*Quatre Vents*. III. 46.)

On va voir un peu plus loin que Dieu qui est le *moyeu* est aussi l'*axe* de la roue.

La Nature écrit son nom en un chiffre mystérieux :

> Oui, la création tout entière.....
> Rameaux dont le ciel clair perce le réseau noir,
> L'arabesque des bois sur les cuivres du soir,
> Tout cet ensemble obscur, végétation sainte,
> Compose en se croisant ce *chiffre* énorme Dieu. (*Cont.* III, 8.)

> Dieu de son regard fixe attirant les ténèbres,

pour les changer en clartés est « le grand *aimant* » (1). (*Cont.* VI, 26.)

Il désaltère les hommes :

> Dans nos soifs, nous *boirons à Dieu* comme au ruisseau.
> (*Légende.* LV.)

> Un peu de vie à boire, et ce *verre d'eau Dieu.* (*Légende.* LV.)

Il les nourrit : les mages

> Emiettent aux âmes Dieu. (*Cont.* VI, 23.)

et un chef-d'œuvre, c'est « une distribution de Dieu qui se fait » (*Shakespeare.* II, VI, 1).

Concluons par ces vers où Victor Hugo affirme de façon peu banale son inébranlable foi, en déplorant l'incrédulité des hommes :

> Leur âme, en agitant l'immensité profonde,
> N'y sent pas même l'être, et dans le *grelot* monde
> N'entend pas *sonner Dieu !*
> (*Cont.* VI, 6.)

Nous avons mis à part quelques exemples où le poète, ne nommant pas le terme de la comparaison, nous laisse le soin de deviner en quoi il a métamorphosé Dieu. Il se trouve déjà dans les pages précédentes plusieurs métapho-

(1) Quand il communique avec Dieu, Victor Hugo est aussi l'*aimant* :

> De sorte que je suis l'*aimant* de la nature. (*Quatre Vents.* III, 46.)

res de ce genre, nous en réunissons ici quelques autres pour qu'on en juge mieux :

Ton âme sur qui *Dieu surplombe.* (*Cont.* II, 23.)
Tout; ces *vagues de Dieu* que vous nommez les mondes. (*Dieu.*)
C'est Dieu que le *fossoyeur creuse.*
(*Ch. des Rues.* II, IV, 2.)

Les mages

Emiettent aux âmes Dieu. (*Cont.* VI, 23.)

La destinée est une roue,

. . . .Elle *tourne sur Dieu,*
Elle roule sur l'homme. (*Voix int.* XXX.)

Encore n'est-il pas malaisé de deviner le mot de ces périphrases métaphoriques. Dieu est un *roc*, il est *l'océan*, il est la *terre du cimetière*, le *pain* qu'on émiette aux oiseaux âmes, l'*axe* de la roue Destinée, les hommes étant le pavé. En voici de moins claires :

Daniel chante dans la fosse
Et fait *sortir Dieu des lions.* (*Cont.* VI, 23)
Une sorte de *Dieu fluide*
Coule aux veines du genre humain. (*Voix int.* XXX.)
. . . .*Dieu coule* en mon sang. (*Quatre Vents.* III, 46.)
On ne *monte pas Dieu* comme ton escalier. (*Rel. et rel.* II.)
Le grand ciel formidable est le *scellé de Dieu.* (*Cont.* VI, 26.)
Ton destin. . . . .
C'est d'être un alchimiste alimentant la flamme
Sous ce sombre alambic que tu nommes ton âme,
Et de faire passer par ce creuset de feu
La Nature et le monde, et d'en *extraire Dieu.*
(*Rayons et Ombres.* XLIV.)

La bête des bois rit quand les hommes, vain nombre,
Vont *clouant leurs erreurs sur Dieu.* (*Légende.* XLIV.)

III

Critique du métaphorisme

L'exemple est long mais assez significatif pour n'exiger que peu de commentaires. Les métaphores qu'il contient se distribuent en un petit nombre de groupes :

1° Les définitions métaphoriques, les unes personnelles au poète (Infini-gouffre, Inconnu-masqué) ; les autres, vieilles comme le monde, lointains échos des primitives idolâtries (Dieu-jour, soleil-feu) ;

2° Les métaphores mythologiques, celles qui font de Dieu une espèce d'homme avec des parties de corps, avec des habits, des meubles, des occupations et professions d'homme. Là encore, il y a lieu de distinguer entre les figures traditionnelles et celles que crée Victor Hugo.

3° Les métaphores par lesquelles Dieu est identifié aux objets les plus divers, en vertu d'associations d'idées bien personnelles au poète.

On voit qu'il n'y a pas de révélations à chercher dans les métaphores résidus d'anciennes croyances, ni dans les métaphores mythologiques traditionnelles. Nous n'en chercherons pas non plus dans le troisième groupe où les métaphores qui ne sont pas insignifiantes sont amenées visiblement soit par de fortes alliances de mots, soit par des associations trop surprenantes. Le genre d'images que nous offre ce groupe n'a d'ailleurs rien d'essentiellement nouveau et nous trouvons dans les *Litanies de la Vierge Marie* l'analogue des litanies de Dieu qu'on pourrait extraire de Victor Hugo. Il est certain que « jet de vie, terre du cimetière, aquilon, rive, verre d'eau, moyeu de roue, grain sonore du grelot » etc... sont de simples équivalents romantiques de « miroir de justice, temple de sagesse, vaisseau spirituel, rose mystique, tour d'ivoire, maison dorée,

arche d'alliance, porte du ciel, étoile du matin ». Le sens est un peu plus caché dans les métaphores de Victor Hugo, voilà tout.

Il ne nous reste que la moitié du premier et du second groupe ; nous y trouverons dans le premier que Dieu est le *gouffre* et qu'il est le *Voilé*, dans le second les images mythologiques nouvelles ne sont que l'amplification énorme des anciennes, et nous n'y trouverons que cette vraie nouveauté : Dieu est une prunelle. Le commentaire le plus respectueux et le plus philosophique ne pourra jamais trouver dans ces images les éléments d'une meilleure connaissance de Dieu, et les trois révélations du poète-mage n'apportent pas une forme nouvelle du providentialisme qu'elles représentent assez mal. Et si l'on voulait discuter, on montrerait sans peine que plusieurs des figures citées semblent impliquer une conception panthéiste ou un mécanisme universel, Dieu n'étant, par exemple, que le moyeu de la roue-création. Sachons seulement que ces figures sont des figures et non des articles de foi ; peu importe donc qu'elles se contredisent.

Trouvons-nous en retour des *correspondances* qui nous instruisent sur des rapports inaperçus entre le monde physique et le monde moral ? Pas une seule. Les plus inattendues de ces métaphores sont amenées par des associations, lointaines, sans doute, mais évidentes, de couleur, de forme, de nombre, etc , elles ont donc une origine aussi peu mystérieuse que les plus banales. Ainsi Victor Hugo écrit :

> L'océan calme c'est *le plat de son épée*,

comme il avait écrit déjà

> L'étang, *lame* d'argent que le couchant fait d'or
> (*Voix Int.* XIX.)

Analogie d'éclat et aussi analogie toute verbale entre les *lames* de l'océan et les *lames* des épées ou des scies :

C'est une âme que l'*eau scie* en ses froides *lames*
(*Cont.* VI, 26.)

voilà toute la correspondance ; l'eau brille *comme* une lame *donc elle est* une lame, lame de l'épée de Dieu, ou lame de scie sciant les âmes. Cette correspondance n'est en somme que la prise au sérieux d'une métaphore ancienne, les *lames* de la mer. Nous avons déjà vu chez le poète cette tendance à réaliser les métaphores ; pour lui l'or qu'on *jette par la fenêtre* jonche *le pavé*, les *cœurs brisés* sont en plusieurs *morceaux*, et quand la mer *moutonne*, elle est un *troupeau de moutons* dont le vent disperse la *laine* et que garde

Le pâtre promontoire au chapeau de nuées. (*Cont.* V, 23.)

Pas plus de mystère dans ce qu'on pourrait appeler les *correspondances de forme*. Parce qu'une *pyramide* et une *tente* ont la même forme, la pyramide d'Egypte sera la

Tente immobile de la mort. (*Odes et Ballades.* IV.)

Ou encore la

Noire *tente* des rois. . . . .
Dans le *camp* immobile et sombre de la mort.
(*Quatre Vents.* III, 6.)

Ajoutons-y les *correspondances de nombre* pour lesquelles Victor Hugo avait un faible. Exemples : Jéhovah crie son nom dans l'immensité, et les *sept* lettres de ce nom forment les *sept* étoiles de la grande Ourse (*Cont.* VI, 25) ; des *trois cents* coups de fouet que Xerxès fait donner à la mer naissent les *trois cents* soldats de Léonidas (*Légende.* VI, 1), etc.

Il n'y a pas besoin d'être mage pour trouver de pareilles correspondances, il n'y a qu'à conclure d'une analogie extérieure à une identité essentielle, ou simplement à ériger en vérités supra-scientifiques toutes les analogies pit-

toresques ou burlesques. Ainsi procédait l'imagination populaire qui a rempli les langues de métaphores.

L'instinct qui a dès l'origine poussé les hommes à inventer des systèmes, au lieu de pénétrer les causes, et à tout expliquer avant de rien connaître, est tout de même un bon instinct ; la science ne l'a pas détruit, elle l'a discipliné, soumis à la raison et à l'expérience, c'est lui qui inspire encore les hypothèses et les découvertes ; mais on sait ce qu'une hypothèse ou une découverte suppose de connaissances et de travaux. Supprimer travaux et connaissances, mettre à la place la rêverie poétique et inspirée, trouver ainsi pour toutes choses de merveilleuses explications qui n'expliquent rien, c'est se remettre à créer la science à la façon des hommes préhistoriques, et c'est ce que font les poètes à *correspondances*. On peut trouver que ce n'est pas admirable. — Mais l'inspiration ? Ne confère-t-elle pas au poète un privilège ? — Pas le moins du monde. L'inspiration est un fait psychique dépourvu de tout mystère ; c'est l'état de tout homme qui a fait un effort de pensée et qui croit avoir trouvé quelque chose. Le plus médiocre rhétoricien, après avoir peiné sur le plan de sa composition française, et vaincu les difficultés de l'exorde, se sent inspiré dès son second paragraphe. Une allégresse intellectuelle l'anime jusqu'au point final, pareille à la joie physique qui accompagne un vif exercice des muscles ; elle exalte en lui le sentiment de ses forces mentales, elle le remplit de confiance et de contentement. Souvent (non toujours, on peut n'être pas en train) lorsqu'il compose le devoir qui le fera refuser au baccalauréat, le rhétoricien est en état d'inspiration, tout comme Victor Hugo ; seulement il n'a pas de génie ce qui arrive presque à tout le monde. D'ailleurs, si le génie donne à certaines œuvres inspirées une beauté supérieure, il ne préserve pas des inspirations illusoires, et laisse les poètes, tout

comme les écoliers, écrire dans la joie de pauvres œuvres manquées qu'ils seront seuls à trouver belles. Sainte-Beuve compose les *Rayons Jaunes* et Victor Hugo la *Bouche d'Ombre*.

Il n'y a pas de métaphores de droit divin ; il n'y en a que d'une espèce tout humaine qu'il faut juger humainement. A défaut de vérité surnaturelle, la métaphore a-t-elle la beauté ? Oui et non, et plus souvent non que oui. La métaphore est proche parente de la comparaison ; elle peut nous montrer un bel objet à côté d'une belle idée et faire valoir l'une par l'autre ; cela peut être beau. Mais la métaphore est presque un trope, elle tend à *substituer* l'objet à l'idée ou un objet à un autre objet ; on voit tout ce que perd la vérité, en est-on consolé par ce que gagne le pittoresque ? Mais le pittoresque ne gagne rien. parce que le propre de la métaphore est de présenter à notre esprit trois choses à la fois, — une idée, un objet et le rapport qui les unit, — ou bien deux objets et le rapport qui les unit, — au total deux idées et une image, ou deux images et une idée. Or nous ne pouvons éprouver une vive sensation de beauté qu'en présence d'une image unique : on ne peut pas à la fois jouir d'un tableau et suivre une idée, encore moins deux idées ; on ne peut pas à la fois suivre une idée et jouir de deux tableaux. Exemple :

L'océan calme, c'est le plat de son épée.

Voilà deux objets ; si vous *voyez* le premier, l'océan calme, vous trouverez que rien ne ressemble moins à une épée ; si vous *voyez* le second, l'épée, vous trouverez que rien ne ressemble moins à l'océan ; et vous ne pourrez prendre plaisir à cette métaphore que si votre imagination est restée inactive, ne vous a présenté aucune image de l'océan ou de l'épée et a laissé agir votre faculté d'abstraction qui aura isolé des multiples et énormes différences, la seule

analogie, l'éclat métallique. Pris à part, chacun de ces deux objets pourrait nous suggérer une belle image ; les rapprocher, c'est nous proposer, non plus de jouir de leur beauté, mais de saisir le rapport en vertu duquel on les rapproche ; c'est faire travailler l'intelligence à la place de l'imagination et remplacer l'émotion esthétique par la solution d'une difficulté.

La métaphore et la périphrase. — Quelle est donc la différence entre la métaphore tant aimée des romantiques et la périphrase tant conspuée ? Pour nous permettre de comparer, voici sur le même sujet un exemple de chacune des deux figures :

Peut être avant que l'heure en cercle promenée
Ait posé sur l'émail brillant,
Dans les soixante pas où sa course est bornée,
Son pied sonore et vigilant.
(A. Chénier, *Iambes.*)

Tandis que, du cadran parque mystérieuse,
L'heure, coupant dans l'air, sur la terre et les eaux,
Toutes sortes de fils avec ces noirs ciseaux,
Ouvrait et refermait l'angle des deux aiguilles,
(Victor Hugo, *Pitié Suprême.* V.)

La périphrase de Chénier est une devinette dont le mot n'est pas dit, et n'a guère besoin de l'être, car il se trouve tout seul. La métaphore de Victor Hugo est une devinette qui reste difficile à comprendre, quoique le mot en soit dit. Certes Chénier aurait mieux fait de dire plus simplement : *avant une heure*, mais on le comprend immédiatement, et on a l'esprit libre pour entendre la suite. Dans la métaphore de Victor Hugo, on se demande malgré soi comment l'heure peut bien être la parque et les aiguilles des ciseaux, et quels sont ces fils que coupent les ciseaux de l'heure ? Quant à imaginer une figure allégorique, une parque debout, ou assise, ou couchée, ou voletant près de notre horloge, la main au cadran pour faire mouvoir les aiguilles-

ciseaux, c'est tout un travail que nous ne pourrions faire qu'après avoir répondu aux questions précédentes ; il excède énormément la durée de la lecture, et la réussite, si nous songions à le faire, en serait due à notre talent d'invention plastique, et non pas à l'art du poète. M. J. Lemaître proposait à ses lecteurs ce jeu de société : faire trouver le mot des périphrases de Delille. Qui oserait proposer ce jeu : faire trouver le mot des métaphores romantiques ? Qui pourrait répondre à cette question : « Quelle est la parque du cadran ? » Et si l'on vous demandait : « Quelle est la *ruche immense* où volent les abeilles comètes ? », sauriez-vous dire : C'est la tiare de Dieu ? Non, sans doute ; c'est pourquoi le poète a très souvent répondu d'avance à la question, et c'est ce qui nous autorise à définir la métaphore romantique : une périphrase tellement difficile qu'il faut en dire le mot à l'avance, et qu'elle reste difficile tout de même.

Du reste nous avons vu que le mot n'est pas toujours dit ; nous revenons alors à la devinette pure et simple. Dans le vers même par lequel il proscrit la périphrase, Victor Hugo montre par quel jeu équivalent il la remplace :

J'ai de la périphrase *écrasé les spirales*

dit le poète dans sa *Réponse à un acte d'accusation.*

Oui, poète, vous avez écrasé ce *serpent* qui se tordait en spirales effrayantes ; vous l'avez écrasé, *sans le nommer*, aussi adroitement qu'aurait pu faire l'abbé Delille, et vous n'avez pas réussi à le tuer tout à fait. Ce classique serpent devait être l'hydre de Lerne, car il vit dans votre œuvre avec des têtes fraîchement poussées, plus vivaces et plus malignes que les anciennes.

L'hypallage. — Dans la même pièce où il rajeunit la périphrase en proclamant qu'il l'écrase, Victor Hugo se vante plaisamment d'avoir fait fuir les tropes jusque sous

les jupons de l'aïeule Académie ; il a peut-être tort d'ajouter : « Syllepse, hypallage, litote, frémirent. » Il a tort pour tous les tropes, dont ses dernières œuvres surtout présentent de remarquables échantillons, et spécialement pour l'hypallage que nous prendrons ici comme exemple : cette fleur de rhétorique ne s'épanouit nulle part aussi largement que dans son œuvre. Les *Odes et Ballades* nous offrent ce beau spécimen :

Jurez, comtes et barons,
Qu'aucune fange ne souille
L'or pur de vos éperons.

Avez-vous la conscience nette ? tel est le sens. Vos éperons sont-ils propres ? Telle est la question. Certes on n'oublie pas que les éperons d'or sont l'insigne et le symbole de la chevalerie ; il semble pourtant qu'un état d'âme transformé en un état d'éperons, fussent-ils symboliques, c'est tout ce qu'il y a de plus hardi. Erreur, il y a plus hardi encore dans ce chef-d'œuvre, *Booz endormi.*

Il était, quoique riche, à la justice enclin,
Il n'avait pas de fange en l'eau de son moulin,
Il n'avait pas d'enfer dans le feu de sa forge.

Qu'est-ce donc qui est pur ? L'âme de Booz sans doute ; mais attribuer à l'âme la pureté de l'âme, c'est banal ; l'attribuer à l'eau du moulin c'est une façon noble de dire qu'il est meunier et cependant honnête homme. L'eau de son canal d'amenée et de son canal de fuite devient ainsi le *symbole* de son âme, et cela sans autre raison que la volonté du poète ; le feu de sa forge en sera un autre symbole, également arbitraire, la gerbe en sera un troisième, son habit blanc un quatrième :

Sa gerbe n'était point avare ni haineuse.
Vêtu de probité candide et de lin blanc (1).

(1) Voir entre autres exemples de la même figure :
Sire, ma herse est fidèle. (et la suite. *Légende. Romancero.* I).

Ce dernier exemple n'est pas à vrai dire un hypallage ; la candeur de la probité n'est pas transportée à la robe, elle est attestée et corroborée par la blancheur de la robe, c'est une simple *correspondance*, les figures précédentes étant des correspondances compliquées d'hypallage ; l'un et l'autre ne sont que des variétés du métaphorisme. D'ailleurs, si laids que soient les noms dont on peut les nommer, ces figures sont d'un très bel effet dans cette pièce et contribuent à lui donner cette splendeur solennelle, étrange, plus orientale que l'Orient et plus biblique que la Bible. Mais était-ce bien la peine de crier

.......dans la foudre et le vent
Guerre à la rhétorique ! (*Cont.* I, 7)

pour donner en fin de compte à cette rhétorique ennemie des armes neuves et perfectionnées ?

IV

L'héritage de Victor Hugo

Alors l'abus de la métaphore aurait conduit les romantiques, Victor Hugo surtout, à une véritable aggravation du style pseudo-classique ? — Certainement oui. Et cette aggravation partielle, limitée à l'emploi des métaphores, ne serait-elle pas en somme une aggravation générale et une réaction sur toute la ligne, puisque les métaphores envahissent toute la poésie ? — Certainement non. Voici d'abord la part d'indéniable réaction : il y eut dans presque tous les romantiques et dans Victor Hugo jusqu'à la fin de sa vie, surtout à la fin de sa vie (l'enfant reparaissant dans le vieillard) un pseudo-classique violent, frénétique et de mauvais goût ; et certains poèmes de Victor Hugo sont assez pleins de métaphores difficiles pour res-

sembler beaucoup à une suite de magnifiques rébus. Mais ces poèmes-là ne sont pas les meilleurs, et semblent avoir eu pour seuls admirateurs certains poètes récents, qui ont fâcheusement confondu l'idéalisme et l'obscurité. « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu. » « Il doit y avoir toujours énigme en poésie. » (*Stéphane Mallarmé*, mars 1891. — *Enquête sur l'évolution littéraire*, page 60-61, par J. Huret.) Trouvant la réalité blessante, ces poètes ont fui le style clair qui la rappelle brutalement ; pour la couvrir des ténèbres souhaitées, ils n'ont eu qu'à perfectionner la métaphore-périphrase et le symbole-énigme de Victor Hugo. Pourtant quelques-uns de ceux-là ont renié Victor Hugo et n'ont pas eu tort.

Car l'œuvre durable et populaire du grand poète est le contraire de cela ; les poèmes dont elle se compose sont ceux où triomphe l'imagination moderne et un style poétique dont il n'y a pas d'exemples chez Delille ; ces poèmes ne sont pas métaphoriques. Il est généralement admis que la *Légende des Siècles* est l'œuvre maîtresse de Victor Hugo et que les plus beaux poèmes de la Légende sont *La Conscience*, *Booz endormi*. *Première rencontre du Christ avec le Tombeau*, *le Mariage de Roland*, *Aymerillot*, *Le Petit Roi de Galice*, *Eviradnus*, *Après la Bataille*, *Les Pauvres Gens*. Qu'on lise ces pièces ; on y trouvera des métaphores, mais clairsemées dans la trame d'une magnifique prose. D'autres pièces ne sont que métaphores : *Tout le Passé et tout l'Avenir*. *La Trompette du Jugement ;* elles ne sont pas lues du public ; et ce sont celles qu'admirent les poètes épris d'un style mystérieux. La même observation peut être faite pour tous les autres recueils : pour les *Contemplations* par exemple, on n'a qu'à comparer le livre IV *Pauca Meæ,* le plus aimé et le plus beau de tous, au livre VI *Au bord de l'Infini*, où sont les principales Apocalypses ; le

livre IV est écrit *en clair*, le livre VI en métaphores, à peu d'exceptions près ; on sait par cœur *A Villequier* et les pièces voisines ; on ne lit les *Mages* ou la *Bouche d'Ombre* que par curiosité ou pour affaires, recherche de style, de critique, de philosophie... Le consentement universel a prononcé sur l'œuvre de Victor Hugo ; et ce jugement est valable, puisque l'œuvre s'adressait aux hommes et non pas à un petit cercle d'initiés ; il a fait un choix qu'on peut ne pas aimer, mais qu'il faut bien constater. Victor Hugo, le plus grand inventeur de métaphores, doit la partie vivace de sa gloire à ses œuvres les moins métaphoriques.

Au point de vue de l'histoire du style, il est à noter que le consentement universel a admis les vraies nouveautés du romantisme, image moderne, mot propre, style direct, et négligé tout ce qui continue et empire la poétique de l'abbé du Bos, de Marmontel et de Le Brun, tout ce qui est illusion ou poétique mensonge. Il est bien entendu d'ailleurs que Victor Hugo n'a jamais professé cette religion pseudo-classique de la poésie mensonge, même aux moments où il la pratiquait le plus. Si déplorable que soit la théorie des *correspondances*, elle a ceci d'excellent qu'elle nous garantit chez le poète une bonne intention de vérité : la métaphore pure et simple est une illusion volontaire, la correspondance veut être une vérité ; certes elle n'est qu'une illusion, mais pour le poète elle est vraie ; il ne nous trompe pas, il se trompe (1) ; il aime et il veut la vérité dans le style poétique. De même pour la mythologie, inséparable d'ailleurs de la métaphore : pour les pseudo-classiques elle est une ruse du poète qui, grâce à elle, espère

---

(1) Jusqu'à quel point le poète est-il dupe de sa croyance à la vérité supérieure de ses imaginations ? La question n'est pas de notre sujet, mais elle doit être posée. Si sincère que soit l'illusion, la volonté n'y est pas étrangère ; il y a là un cas psychologique intéressant.

intéresser le lecteur à des choses inanimées, comme si elles étaient des êtres vivants ; pour Victor Hugo elle est la vérité même puisqu'il croit à la vie universelle. Elle serait même une vérité pour nous aussi, si nous croyions comme Victor Hugo que la vie des arbres, des rochers et des eaux comporte une conscience et une volonté *humaines*. Ce qui nous importe ici, c'est l'évident effort du poète pour donner comme raison d'être à ses métaphores et à sa mythologie *la vérité ;* s'il ne les avait pas crues vraies elles n'auraient pas dû paraître dans son œuvre. Par suite, un poète, s'il ne croit pas que le génie poétique confère le don de prophétie, doit renoncer au métaphorisme, et s'il ne croit pas à l'anthropomorphisme universel, doit s'abstenir de mythologie. En un mot il ne doit pas représenter les choses comme il sait qu'elles ne sont pas.

Alors plus de mythologie ? plus de métaphores ? — Mais si ! Tant que l'homme luttera contre la nature et vivra d'elle, il aura peur des tempêtes, des précipices, des naufrages, tant qu'il aimera la source, le vallon, la maison natale, il pourra en être assez ému pour voir en eux un instant des êtres qui l'aiment ou le haïssent ; mais quelle distance entre cette illusion naturelle, émouvante et rare, et la mythologie mécanique déjà fatiguée par les classiques et surmenée par les romantiques !

Quant à la métaphore, elle aura toujours des emplois nombreux dans la poésie comme dans la langue courante, mais ce qui paraît bien fini, c'est son grand premier rôle de *beauté poetique ;* le romantisme aura été le temps de son plus grand éclat et le début de sa décadence. La métaphore plaît quand elle vient vivement remplacer un mot banal, elle entretient l'attention par la surprise légère.

Créneler à la hâte un droit qu'on veut détruire.
(*Chants du Crépuscule.*)

Toute l'onde est un tumulte
De *montagnes* dans la nuit.
(*Quatre Vents.*)

Les meilleures de ces métaphores passent dans la langue ; après que leur nouveauté a séduit, leur justesse est approuvée, et parce qu'elles ont semblé justes, elles sont devenues des mots propres. « *Ruisselants* de pierreries » était une métaphore dans *Lazzara* en 1829 ; c'est pour nous une expression courante. Il est impossible que toutes les métaphores soient comme celle-là, brillantes, justes et brèves ; au moins elles peuvent toujours être brèves et c'est leur intérêt. Si le poète a l'idée malencontreuse de faire *des métaphores qui se suivent*, s'il insiste sur la frêle analogie, et nous y fait réfléchir, il change la métaphore agréable en une image absurde : des *créneaux* sur le *droit* ou une *bataille* de *montagnes*. Il est imprudent d'éveiller l'image qui dort ; à moins qu'on ne veuille plaisanter, car la métaphore suivie est une grande ressource de la littérature humoristique, ironique ou bouffonne : les exemples abondent dans les *Chansons des Rues et des Bois*, et le *Théâtre en liberté*.

Métaphore et Symbole. — Ce qui paraît bien condamné, c'est la métaphore sublime qui fait un mélange intime de concret et d'abstrait et fait tourner une image autour d'une idée *comme un rébus autour d'un mirliton*.

. . . . le destin, cet antre habité par nos craintes,
Où l'âme entend, perdue en d'affreux labyrinthes,
. . . .
Dans un gouffre inconnu tomber le flot des jours.
(*Rayons et Ombres*, 13.)

Cette façon d'écrire, qui gâte à la fois l'image et l'idée, s'est d'ailleurs modifiée chez Hugo lui-même et voici les deux formes intéressantes qui l'ont remplacée. L'une, obéissant à l'esprit pseudo-classique, a parachevé l'inex-

tricable emmêlement des deux termes de la métaphore, elle les entre l'un dans l'autre, et des deux ne fait plus qu'un mot : l'antre-destin. C'est la métaphore maxima. L'autre, conforme à l'esprit moderne, rend sa place et sa valeur propre à chacun des deux termes, et fait suivre au lecteur, pour l'amener à l'association d'idées, le chemin même qu'a suivi l'auteur : l'auteur voit dans une cour de ferme une vache qui se laisse traire par des enfants ; la beauté du groupe l'émeut, il nous le décrit, nous voilà émus comme lui ; la vache bonne et puissante le fait songer à la Nature, nous sommes prêts à y songer comme lui Nous admirons une belle scène, puis nous en rêvons comme si nous étions un poète de génie. Voilà la poésie. — Au contraire le poète aurait pu, en une suite de vers, nous parler d'un être mixte, qui eût été vache au premier hémistiche et Nature au second, ou condenser l'image et l'idée en un seul mot qui n'aurait plus ni clarté, ni beauté : la vache-Nature. Voilà la rhétorique pseudo-classique, — aggravée de l'outrance romantique.

De la même association d'idées peuvent naître ou le beau symbole moderne cher à Victor Hugo et à Sully Prudhomme (la Vache, la Mise en Liberté, le Vase brisé) ou l'image métaphorique chère à Victor Hugo et à Stéphane Mallarmé. On voit le choix qu'ont fait dans l'héritage du maître ces deux successeurs si peu semblables. Ecrivant pour tous ceux qui aiment la poésie, Sully Prudhomme a pris la forme moderne. Ecrivant pour quelques initiés, Stéphane Mallarmé est retourné à la forme archaïque, à la poésie de style, aux assauts d'ingéniosité entre auteur et lecteur, au déguisement galant ou somptueux de la pensée.

Cette poésie voilée *vit d'images*, comme disait au XVIIIe siècle l'abbé du Bos. L'autre n'en vit pas ; elle admet la métaphore et toutes les figures, en passant, sans conséquence, comme une vieille habitude de l'esprit, elle n'en vit pas.

quoiqu'il se *soit* trouvé un poète pour l'affirmer en 1888. Dans la préface qu'il a écrite pour le *Dictionnaire des Métaphores de Victor Hugo*, M. F. Coppée répète étourdiment que *la poésie vit d'images ;* lui qui a poussé l'amour du style direct jusqu'à l'habitude du style plat, lui, l'auteur des *Humbles*, il a tranquillement proclamé, comme un axiome, cette erreur que son œuvre dément ; il faut qu'il ait du moins cette qualité des bons poètes qui est d'être de mauvais critiques. Il faut aussi que cette question, importante pourtant, des anciennes et des modernes images, n'ait pas même été posée pendant la révolution romantique et pendant tout le XIXe siècle. Mais pour n'avoir pas été posée en théorie, elle ne nous semble pas moins résolue par les œuvres.

Le beau qui est l'essence de la poésie ne peut que perdre à être masqué. L'*image ancienne* ou métaphore est un masque, l'*image moderne* est l'expression franche et directe du beau, beaux sentiments, belles pensées, belles choses. Dire que la poésie vit de métaphores, ou dire qu'elle vit de périphrases, ou d'exclamations, tout cela se vaudrait, et ce serait autant de façons de dire qu'elle ne vit pas, et que par elle-même, hors de vaines formes de style, elle n'est rien.

CONCLUSION

Le caractère essentiel d'une révolution n'est pas de tout changer, mais de tout remettre en question.

Les classiques disaient : Tout est bien, la littérature est soumise à un ordre immuable, la poésie est d'un côté, la prose de l'autre, chacune a son domaine, ses sujets, son style, ses mots ; la prose exprime la vérité, la poésie l'erreur ; les genres sont fixés pour toujours et obéiront toujours aux règles tirées des chefs-d'œuvre classiques, modèles éternels.

Ce qui fait du romantisme une révolution, c'est qu'il a combattu ces principes pour leur substituer ceux-ci : Rien n'est immuable ; le domaine de la poésie est infini, elle a droit à tous les sujets, tous les styles, tous les mots. Il n'y a pas de genres. Il n'y a pas de règles. Il n'y a de modèle que la nature. Le poète est libre. La poésie est la vérité suprême.

Il proclama ces principes avec plus de solennité que de précision et les appliqua sans méthode. Leurs conséquences étaient infinies, son programme de réformes fut, comme tous les programmes réalisables, très incomplet. Ceux qui commencent une révolution désirent et espérent la clore, parce que leurs habitudes et leurs préjugés les empêchent d'interpréter et d'appliquer bien leurs principes. Ils croient leur réforme décisive, elle n'est qu'une première victoire de la révolution, que continuent leurs successeurs affranchis par eux.

Les romantiques commencèrent une révolution qui n'est pas encore finie, et firent une réforme qui est complètement achevée et triomphante en 1830.

On peut faire à leur réforme bien des objections ; sur la question du style surtout ils furent pleins d'incohérence

et de contradictions ; champions de la nature et de la vérité, ils eurent raison certes de défendre les droits de l'imagination, qui est naturelle et vraie, quand elle n'est pas feinte et systématique ; mais sous ces grands mots *imaginer*, *inventer*, *créer*, ils eurent le tort de confondre les illusions *sincères* et belles de la fantaisie, de l'émotion, du merveilleux, avec le métaphorisme et la mythologie, instruments d'erreurs voulues. Et la liberté enfin conquise ne leur servit parfois qu'à pousser jusqu'au plus intolérable excès l'abus d'une poétique périmée. Mais quoi qu'on puisse reprocher aux romantiques, on ne pourra jamais faire légitimement contre eux la guerre qu'ils ont faite contre les classiques. Ils combattaient une tyrannie, ils ont conquis la liberté, c'est-à-dire le droit pour eux d'être romantiques, et pour nous d'être ce qu'il nous plaira. Quelque illusion qu'ils aient pu se faire sur la valeur de leur système, ils nous ont implicitement donné le droit de le corriger ; et même si nous arrivions à ne plus penser comme eux sur aucun point, nous ne pourrions pas les haïr comme ils ont haï Boileau. Ils voyaient en lui le tyran de la poésie, nous voyons en eux des libérateurs.

Leur postérité a une autre raison pour ne pas juger sévèrement leurs erreurs ; c'est qu'elle s'est trompée autant qu'eux. Pour le style poétique, les romantiques laissaient deux exemples contradictoires, l'expression directe et le métaphorisme, comme ils en laissaient deux pour la versification, les rythmes brisés et la rime riche. Les Parnassiens adoptèrent l'expression directe et la rime riche ; les Symbolistes le métaphorisme et les rythmes brisés. Un vers libriste qui renoncerait aux astuces de la rhétorique et qui aurait du génie, achèverait la révolution en réunissant enfin les deux tendances modernes du romantisme.

Si l'on nous dit que cet homme de génie écrirait en pure prose, nous répondrons avec un poète : « En vérité il n'y

a pas de prose : il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style il y a versification. » (St. MALLARMÉ, *Enquête sur l'Evolution litt.*, page 57.) Ce que le poète disait des rythmes serait encore plus vrai du style : en vérité il n'y a pas de prose, il y a la langue française et puis des phrases plus ou moins belles. Toutes les fois qu'il y a beauté, il y a poésie.

FIN

Vu et lu
En Sorbonne, le 11 novembre 1902,
Par le Doyen de la Faculté des Lettres de
l'Université de Paris,
A. CROISET.

Vu et permis d'imprimer,
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,
L. LIARD.

ERRATA

Page	1	Ligne	8	Lire :	alliance *de* mots.....
—	7	—	30	—	« l'Ile au triple front »..... (Guillemets omis.)
—	16	—	22-23	—	*de* grandes ressources, la comparaison, la périphrase *et l'allusion.*
—	56	—	8	—	Sur *ses* obscurs blasphémateurs.
—	66	—	28	—	Pierre *Lebrun*,.....
—	73	—	23	—	les beaux couchers *de* soleil.....
—	75	—	21	—	il n'est pas *besoin* de montrer, (au lieu de : il n'est pas *inutile* de montrer).
—	83	—	19	—	Tu n'aimais que le bruit *du* fer,.....
—	90	—	12	—	s'il s'agit d'un mort ou d'une *morte.* »
—	91	—	35	—	héritier d'*Arnaud.*
—	147	—	11	—	Réalisme (la nature *et* la vérité, le.....
—	148	—	24	—	de Marion Delorme et *d'*Hernani.
—	150	—	8	—	il introduisait dans *ses* poèmes.....
—	175	—	19	—	Préface des « Orientales ». Au lieu de : Préfaces.....
—	177	—	28	Mettre	une *virgule* au lieu d'un *point* après : *des quatre âges de la vie*,.....
—	199	—	19	—	: au lieu de . après : *simple similitude* :.....
—	204	—	32	Lire :	*nocher* (au lieu de *rocher*).
—	225	—	33	—	Charpentier-*Fasquelle.*
—	228	—	2	—	elle fut conçue par Sainte-Beuve critique et exécutée par Sainte-Beuve poète.....
—	263	—	27	—	..... *tous* les jupiters.
—	285	—	9-10	—	*Belluaire* du monstre Océan. Au lieu de : *Belluaire* : Du monstre Océan.
—	294	—	8	—	(Dieu-jour, soleil, feu) ; au lieu de : (Dieu-jour, soleil-feu) ;.....

TABLE DES MATIÈRES

I — Style pseudo-classique

II — Tendances nouvelles

III — Lamartine — Vigny (1820-1826)

IV — Victor Hugo et le Romantisme (1822-1826)

V — Deux styles romantiques

VI — Le style romantique au théâtre

